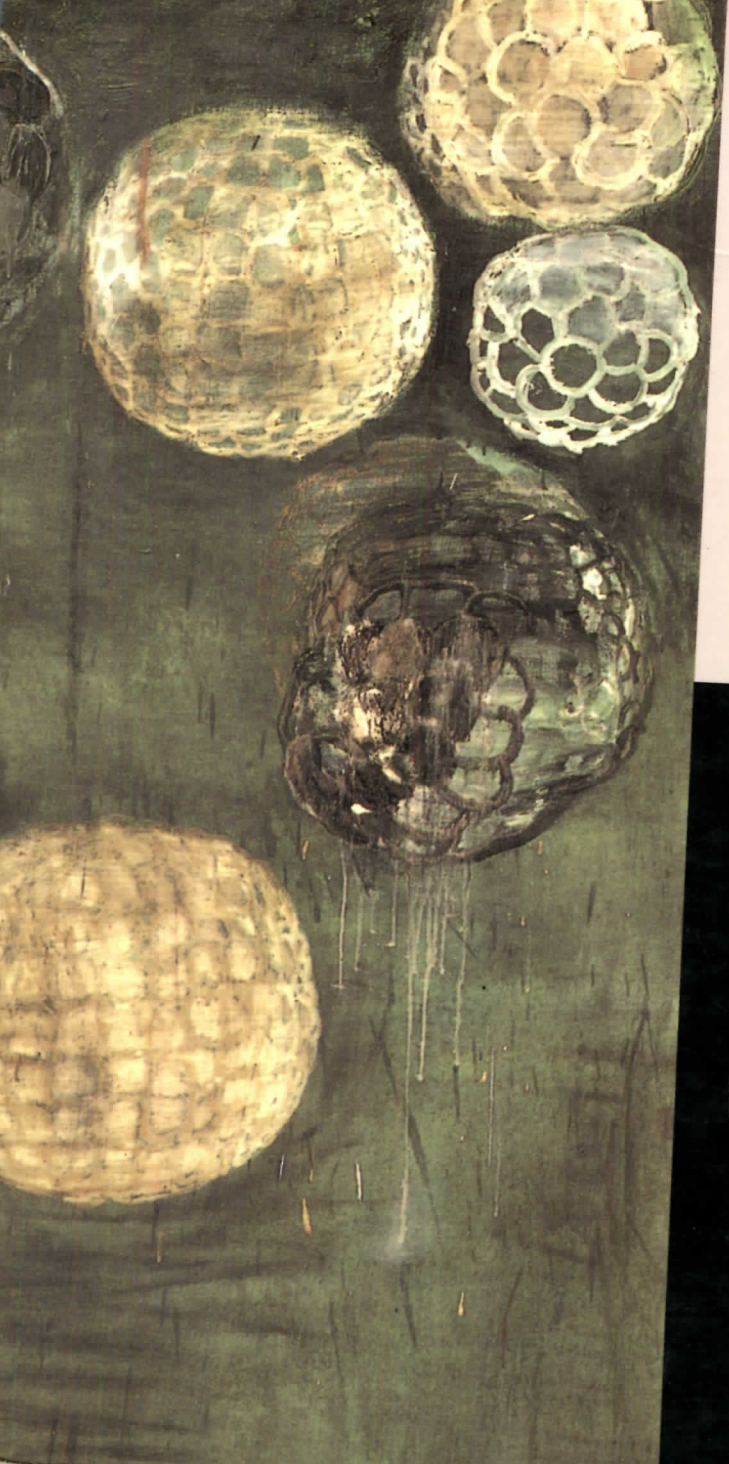

a

O DEVIR DAS ARTES

GILLO DORFLES

Imfe

a

O DEVIR DAS ARTES

GILLO DORFLES

O homem vive hoje sob o fogo cruzado das mais diversas e desconcertantes manifestações artísticas — da pintura abstrata à música eletrônica — e das mais contrastantes teorizações estéticas. É extremamente difícil encontrar em meio a tal situação um fio condutor, a colocação de um discurso que oriente esta fenomenologia aparentemente esfacelada. Este livro pretende responder a uma necessidade de atualização e orientação amplamente sentida e constituindo um balanço da situação estética configurada na cultura mundial durante a última metade do século.

Gillo Dorfles nasceu na Itália em 1910 e foi professor de estética na Universidade de Trieste. É autor entre outras, das seguintes obras: *Simbolo, Comunicazione, Consumo; Nuovi riti, nuovi miti; Artificio i Natura; Il divenire della critica; L'intervallo pendente.*

ISBN 85-336-0063-1
9 788533 600638

Imfe

O DEVIR DAS ARTES

GILLO DORFLES

TRADUÇÃO:
PIER LUIGI CABRA

REVISÃO:
LUÍS EDUARDO DE LIMA BRANDÃO

Martins Fontes
São Paulo — 1992

Título original: IL DIVENIRE DELLE ARTI
© *Copyright by* 1959 e 1967, Giulio Einaudi editore, S.p.a. Torino
© *Copyright* 1992 *by* Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,
para a presente edição

1.ª edição brasileira: abril de 1992

Tradução a partir da segunda edição atualizada: Pier Luigi Cabra
Revisão da tradução: Luís Eduardo de Lima Brandão
Revisão tipográfica:
Laila Dawa
Maria de Fátima Cavallaro

Produção gráfica: Geraldo Alves
Composição: Alexandre Augusto Nunes

Capa — Projeto: Alexandre Martins Fontes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Dorfles, Gillo.
O devir das artes / Gillo Dorfles ; tradução Pier Luigi Cabra ; revisão da tradução Eduardo Brandão. — São Paulo : Martins Fontes, 1992. — (Coleção A)

ISBN 85-336-0063-1

1. Arte — Filosofia 2. Arte — Psicologia 3. Arte I. Título. II. Série.

92-1034 CDD-700.9

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes : Evolução : História 700.9

Todos os direitos para o Brasil reservados à
LIVRARIA MARTINS FONTES EDITORA LTDA.
Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 — Tel.: 239-3677
01325 — São Paulo — SP — Brasil

SUMÁRIO

Introdução 1

Primeira Parte
O DEVIR DAS ARTES

I. Imagem e imaginação
1. Formatividade da imagem 7
2. Imaginação e percepção 11
3. Percepção e transação 13
4. Imagem e significado, forma e estrutura 17

II. Pró e contra uma estética simbólica
1. Imagem e símbolo na obra de Cassirer 23
2. Susanne Langer e a virtualidade do símbolo artístico 26
3. Charles Morris e a estética semiótica 27
4. A ambigüidade como fator estético 29
5. Símbolos universais e individuais 32

III. Valor do meio expressivo
1. Inconvenientes e empecilhos das teorias simbólicas 35
2. Importância dos dados técnicos na avaliação estética 36
3. Distinção das artes através dos seus meios expressivos 38
4. Necessidade de uma "encarnação" do germe artístico 40
5. O "princípio de assimilação" ou: a arte não deve trair seu meio expressivo 43
6. Sinestesia e interferências entre as artes 46

IV. Equilíbrio ritmo e proporção
1. Aproximação das leis proporcionais 49

2. *As doutrinas proporcionais ontem e hoje. O exemplo dos tapetes persas* 54
3. *A tendência para o assimétrico* 56
4. *Os mistérios da "Tetraktis"* 58
5. *Do ritmo à imagem* 60

V. Criação, interpretação e comunicação
1. *A interpretação na música e nas outras artes* 61
2. *Transformações perceptivas e interpretativas* 62
3. *Evolução ou "consumo" da arte* 64
4. *O "consumo" da comunicação e o problema da "arte popular"* 66

Segunda Parte
TÉCNICAS E POÉTICAS DAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS

I. As artes visuais
A) A PINTURA
1. *Justificativa do termo "artes visuais"* 73
2. *Pintura como arte da cor* 74
3. *O timbrismo cromático* 75
4. *A desagregação da espacialidade perspéctica e a objetivação da imagem* 78
5. *Figura e fundo* 80
6. *Transformações espaciais e cromáticas dos fovistas até Kandinsky* 82
7. *Distinção entre abstrato e concreto, e importância de De Stijl* 85
8. *O elemento temporal na arte de Klee* 87
9. *Organicidade da abstração* 89
10. *O gesto e a mancha nas últimas correntes pictóricas* 91
11. *"Action painting" e "pop-art"* 94

B) ESCULTURA
1. *Valores estereognósicos e espaciais da escultura* 96
2. *Representatividade e monumentalidade na escultura moderna* 98
3. *Calder e a arte cinética* 100

C) ARQUITETURA E DESENHO INDUSTRIAL
1. *A arquitetura como arte da delimitação* 102
2. *Funcionalidade do devir arquitetônico* 104
3. *Metro e ritmo em arquitetura* 106

4. *Metamorfoses espaciais e perspécticas na arquitetura* 107
5. *O conceito de seqüência e de escala* 111
6. *O valor da luz como material construtivo* 111
7. *O problema da arquitetura "rústica" e "culta"* 112
8. *Arquitetura e psicologia* 114
9. *Possibilidade de coexistência da arquitetura moderna com a antiga* 116
10. *Relações entre a arquitetura e as demais artes visuais* 117
11. *Arte, técnica e estética industrial* 119
12. *Relações entre artesanato, desenho industrial e "artes puras"* 124

Conclusão a respeito da arquitetura 125

II. A música

1. *Caráter simbólico e conceitual da música* 129
2. *Imagem musical e imagem mnêmica* 131
3. *É possível falar de "espacialidade musical"?* 134
4. *O intervalo como síntese espaço-temporal* 137
5. *Modificações do conceito de consonância* 139
6. *O temperamento e as suas conseqüências* 141
7. *Relações técnicas e sinestésicas entre música e pintura* 143
8. *O devir da música e as transformações da linguagem musical* 146
9. *Os últimos desenvolvimentos da música contemporânea: do dodecafonismo à música eletrônica* 149
10. *A crise pós-weberiana e a música "pontilhista"* 150
11. *Esperanças e perigos da música eletrônica* 152
12. *Música aleatória e música de ação* 155

III. O teatro

1. *Funções e limites da obra teatral* 157
2. *As constantes formativas do teatro* 158
3. *A "perspectiva teatral" e suas modificações* 160
4. *O teatro como "universo cênico"* 164
5. *Teatro chinês e teatro elisabetano* 165
6. *Teatro evocativo e teatro realista* 167
7. *Pintura cenográfica e sua assimilação com a linguagem teatral* 170
8. *Valor da voz no teatro* 171
9. *Destino do melodrama* 173

IV. A dança

1. O corpo e o gesto como instrumentos estéticos 177
2. É admissível uma "transcrição" da dança? 179
3. Ritmo e "esquema corpóreo" 181
4. Valor lúdico-estético da dança de salão e do jazz 182
5. O renascimento de uma "dança-pura" 184
6. A dança eurrítmica 187

V. As artes da palavra

1. Qualidade metafórica da linguagem literária 191
2. A comunicação através da linguagem 193
3. O assintaticismo na literatura moderna 196
4. Hermetismo, assintaticismo e analogismo 197
5. Crise da linguagem literária 201
6. Língua falada e língua inventada 202
7. Linguagem e jargão tecnológico e publicitário 204
8. Poesia concreta, visual, tecnológica 206
9. Rima, metro e medida 207
10. Teorias métricas e cantilenas 210
11. Som, significado e timbrismo poético 211
12. Inutilidade das distinções entre prosa e poesia 213

VI. Cinema, fotografia e ficção

1. Cinema, fotografia e as transformações perceptivas da visão 217
2. Um novo "universo formal" 221
3. Da fotografia ao cinema 223
4. Autonomia dos meios expressivos cinematográficos 225
5. Importância dos estudos psicológicos aplicados ao cinema 226
6. Realidade e irrealidade fílmica 229
7. Função da música no filme 231
8. Filme realista e filme abstrato 233
9. Linguagem fílmica e linguagem plástica no filme de arte 235
10. Cinema e televisão: valor estético ou apenas informativo? 237
Significados e problemática da ficção científica 238

Conclusão 243

INTRODUÇÃO

Em nossos dias, toda tentativa no sentido de alcançar uma catalogação e uma definição sistemática das diversas artes, das diferentes linguagens artísticas, não pode deixar de ser extremamente aleatória. De fato, a rapidez com que ocorrem as transformações estilísticas e técnicas neste, como em outros setores, faz com que se possa estudar, com uma certa probabilidade de sucesso, apenas o seu devir, ou seja, seu contínuo processo metamorfótico.

Em outras palavras, devemos admitir que o devir das artes — ou, se quisermos, a *obsolescência* delas — se verifica com um ritmo tão acelerado, que toda tentativa de fixar sistematicamente as suas estruturas revela-se no mínimo precária.

Muitas vezes tive a oportunidade de mencionar a rapidez com que se consomem os nossos gostos e as nossas modas; aliás, dediquei ao estudo das "oscilações do gosto" um breve ensaio. Gostaria, hoje, de tentar prosseguir a investigação a respeito das linguagens artísticas, colocando-as sob o signo do devir e considerando a arte como submetida a um inevitável e sempre presente "consumo", do qual não é possível libertá-la, não sendo possível a ninguém, sem levá-lo em conta, proporcionar um testemunho sincero e autêntico a seu respeito.

Me parece importante levar em conta esses dados também por outra razão: a de nos acostumarmos a considerar cada tentativa nossa de sistematização como de todo transitória. Não é possível, em nossos dias, falar do alto de uma inquebrantável fé numa "verdade estética" revelada. Não é possível acreditar numa perenidade — nem tampouco numa estabilidade — de categorias estéticas imóveis e predeterminadas. O erro de muitos modernos tratadistas de história da ate, de estética, de filosofia, consiste exatamente em sua presunção de poder assumir uma atitude de depositários de uma verdade não transitória, mas definitiva e incontestável.

Entretanto, o gosto — esta indefinível categoria estética — é mutável e incerto; ante nossos olhos, transforma-se e varia; somos seus arautos e suas vítimas; não podemos nos arrogar o direito de decretar as suas leis e desvendar os seus enganos. Por isso, na tentativa de definir algumas particularidades estilísticas, morfológicas, psicológicas, de cada arte, na tentativa de analisar as suas técnicas, de justificar as suas interferências, sempre tentei partir de uma busca de objetividade fenomenológica. Procurei, portanto, considerar boas, sem prevenções e sem entusiasmos, também aquelas manifestações recentíssimas que, exatamente por serem tais, podem parecer de mau gosto a alguns, ou até blasfematórias, ridículas, ultrajantes (estou me referindo a expressões como a música eletrônica, o desenho industrial, a ficção científica, as histórias em quadrinhos). De resto, não assumi uma postura de paladino destas formas, mas, antes tentei manter sua apreciação dentro dos limites do lícito, ao passo que precisei, obviamente, passar por cima de muitíssimas manifestações mais antigas — as da arte do passado —, por uma razão evidente: os estudos históricos das diferentes artes já são tão vastos, especializados e completos, até nos ramos mais sutis destas doutrinas, que parece inútil tentar acrescentar algo a estudos tão acabados.

Por isso, considerei oportuno especificar e desenvolver sobretudo alguns temas que, no atual panorama artístico, têm, ou podem ter, certa atualidade e eficácia. Trata-se, por exemplo, da minha já antiga distinção entre *cor tonal* e *cor tímbrica*, do princípio — a que já tive oportunidade de me referir no passado — do *assintaticismo*, presente em muitas poesias e prosas modernas, da comparação entre leis perspécticas e leis harmônicas, e das mais recentes colocações psicológicas concernentes à percepção. Além disso, alguns motivos muitas vezes deixados de lado pelos próprios estetas e historiadores da arte chamaram a minha atenção. Refiro-me, por exemplo, à ficção *científica*, esta curiosa e precária manifestação pseudo-artística dos últimos anos; e o mesmo pode ser dito do jazz, da televisão, do desenho industrial, imensos campos de atividade criativa, para os quais se canalizam e nos quais se esgotam muitas das forças inventivas dos homems, dirigidas outrora aos territórios das artes tradicionais.

Enfim, no que diz respeito ao setor das "grandes artes" não pude me eximir de fazer uma breve menção a novas técnicas e novas poéticas, da música eletrônica à escultura cinética, da pintura "de ação" à pop art.

Por outro lado, no entanto, não julguei fosse meu dever entrar propriamente em uma história comparada das poéticas e das estéti-

cas. Minha ambição não era escrever uma enésima, e no mínimo frágil, estética, nem criar um enésimo, e no mínimo confuso, sistema filosófico a respeito da arte. Ao contrário, foi minha intenção analisar as artes em seu devir, assim como as vemos desenvolverem-se, amadurecerem e murcharem ante nossos olhos, aceitando a sua realidade fenomênica, sem prescindir do auxílio que, nesta análise, nos possa ser proporcionado pela psicologia ou pela história, pela fenomenologia ou pela lingüística.

Mas se em alguns itens do volume vierem a surgir idéias que possam ser inseridas na órbita de uma nova estética, de uma nova filosofia, só poderei regozijar-me. Isso significará que tais apuramentos teóricos originaram-se e germinaram de uma efetiva necessidade metodológica, e que a sua aceitabilidade pode ser maior do que a daquelas hipóteses de trabalho que, ao contrário, são separadas de uma abordagem prática dos problemas da arte e de um estudo direto das linguagens a ela correlatas.

Se o meu exame fizer o mundo da arte aparecer extremamente confuso e caótico, e se eu for obrigado a denunciar com freqüência o perigo de uma deterioração e de um desaparecimento da "necessidade da arte" que paira sobre a humanidade hodierna não se deverá, todavia, esquecer que também existem no atual panorama artístico, aspectos positivos que não devem ser subestimados, que, ao contrário, devemos nos esforçar por colocar em evidência.

Não se deveria esquecer, entre outras coisas, que apenas hoje — e nunca antes de hoje — o homem se mostrou capaz de conhecer e de entender (se não de apreciar) as obras de arte de todas as épocas e de todos os territórios do nosso globo. Jamais, antes de hoje, ocorrera algo parecido. Basta pensar no conhecido episódio da garota espanhola que, em 1879, entrou por acaso na caverna de Altamira, sem que tal descoberta sensacional provocasse naquele instante o estupor e o interesse que teria sido lógico esperar.

Embora seja por demais simplista a fácil comparação proposta por muitos entre as obras figurativas da idade paleolítica e as da nossa época; embora seja por demais elementar a assimilação entre pintura infantil e pintura moderna, entre pintura dos alienados e dos "primitivos", devemos, não obstante, afirmar que jamais, antes de hoje, o homem havia alcançado uma capacidade fruitiva para a arte tão vasta e universal — e, talvez jamais de forma tão desinteressada e genuína. Isso porque é quase certo que as pinturas paleolíticas e neolíticas tinham uma funcionalidade propiciatória ou apotropéica, da mesma forma que está quase comprovado que a arte das maiores culturas passadas empenhava-se diretamente em um objetivo prático e teológico.

Somente hoje, talvez, se assista, de um lado, a uma intromissão da arte nos setores mais diversos e inesperados da nossa existência e da nossa atividade (publicidade, indústria), de outro, à contínua vontade criadora, muitas vezes confusa, fragmentária, inadequada, de artistas, que — ainda que pobres, escarnecidos, insatisfeitos — insistem em seu louco e sublime "jogo estético".

Eis, portanto, porque não somos pessimistas em relação às possibilidades evolutivas da humanidade e às possibilidades continuativas (se não evolutivas) da arte, e porque julgamos que — hoje mais do que ontem, quando em sua base havia sobretudo uma função mágica, ritual, mítica ou religiosa — a arte possa ser e vir a ser fonte de catarse e de iluminação constante e insubstituível para o homem.

PRIMEIRA PARTE

O DEVIR DAS ARTES

I

IMAGEM E IMAGINAÇÃO

1. Formatividade da imagem

Falar de "imagem" a propósito da criação e da fruição artística como uma entidade independente, autônoma, capaz de reunir em si os dados criativos, contemplativos, simbólicos, mnêmicos, parece-me possa ser uma forma de contornar o grave obstáculo que se apresenta a quem queira determinar um elemento provisoriamente indivísivel — como para a nossa finalidade — e que abranja todos os fermentos e os humores próprios ao devir da arte[1].

Naturalmente, adotando tal termo com esta acepção, gostaria de tomar precauções e deixar bem claro que não é minha intenção considerar a imagem como necesssariamente figurativa ou eidética, isto é, como um elemento que deva ser traduzido em figuração mesmo quando provém de uma sensitividade diferente da da vista ou voltada para obras — como música e poesia — afastadas do mundo visual. De fato, este é o equívoco de muitos críticos e de muitos artistas que, falando a respeito de imagem, não sabem prescindir do aspecto figurativo da mesma.

Em contrapartida, a meu ver, existe uma vasta gama de imagens que poderíamos — com propriedade e não metaforicamente — chamar de imagens musicais, poéticas, plásticas, e que considero embriões formais ainda não representados de todo e à espera de traduzir-se em obra de arte, mas nem por isso munidos de muitos atributos da obra definitiva. Ademais, admito que também no fruidor da arte seja possível a formação de imagens estéticas que podem ser identificadas justamente com a sua adequação às qualidades formativas da obra de arte que lhe é apresentada e da qual ele participa.

1. Uma vez que no presente trabalho muito se raciocinará a respeito do "devir da arte", preciso apenas lembrar que foi o próprio *Hegel* quem considerou o mundo como mergulhado em um processo constante de devir.

Embora o erro de boa parte da psicologia clássica tenha sido referir cada imagem a seu invólucro perceptivo, retirando-lhe todo direito de cidadania autônoma e, portanto, também reduzindo a imaginação artística a um mero elaborado de dados sensoriais, o simples fato de admitir a possibilidade de uma imaginação (criativa) alheia a todo elemento fenomenológico pode resultar perigoso.

De fato, reputo essencial fazer uma distinção entre os dados fenomenológicos (da forma como nos são descritos, por exemplo, nas especulações de um Husserl ou de um Merleau-Ponty[2]) e a possível presença de uma corrente imaginativa autônoma, autoprodutora, autóctone, pela qual os dados da experiência podem ser, quando muito, premissa, pedestal, ponto de partida[3].

E é exatamente neste ponto, a meu ver, que se apresenta a necessidade de uma distinção mais decidida entre a *imagem* , entendi-

2. Considero que entre imagem e percepção existem diferentes estágios intermediários. A própria filosofia fenomenológica, de resto, adverte-nos que a percepção é coexistência de elementos subjetivos e objetivos que podem entrar no processo perceptivo como elementos intencionais. Cf. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, PUF, Paris, 1945. A respeito da relação entre percepção e imagem ver também E. HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phaenomenologie und phaenomenologischen Philosophie*, Halle, 1928 (tradução italiana *Idee per una fenomenologia pura*, Einaudi, Torino, 1950). Para uma análise psicológica da imagem, ver o recente volume de FLOYD H. ALLPORT, *Theories of Perception and the Concept of Structure*, Wiley, Nova York, 1955, do qual resulta que, já a partir de 1909, Titchener, por exemplo, havia considerado a percepção como consistindo em numerosas "sensações" incorporadas entre si, às quais se acrescentam imagens provenientes de experiências passadas, e num elemento significante que liga o todo. Segundo Titchener, não é possível admitir um elemento de pensamento puro destituído de imagens.

3. No vasto setor da percepção e da imagem existem infinitas nuances sobre as quais não podemos nos deter e que estão muito longe de estar definitivamente resolvidas. Deveríamos, por exemplo, levar em consideração aquelas imagens que foram definidas "subjektive Anschaungsbilder", fatos intermediários entre a imagem e a percepção, independentes da vontade, e que poderiam ser considerados como perceptivos (cf. ZEEMAN, *Verbreitung und Grad der eidetischen Anlage*, "Zstch. f. Psychologie", 1924, 208). Da mesma forma, dever-se-iam considerar — contrariamente à opinião de Titchener — aqueles estados particulares de "consciência sem imagens", que Ach definiu como *Bewusstheit* (exatamente para distingui-la do *Bewusstsein*. Tais estados conteriam dados temporais e espaciais e poderiam ser considerados conhecimento não-representativo. Segundo H. DELACROIX (*Le language et la pensée*, PUF, 1924), a imagem já é visão intelectual e apresenta elementos já anteriormente elaborados, pelo que a imagem não seria o efeito de uma soma de percepções, mas o resultado de uma atividade construtiva do pensamento. A esse respeito ver também BOURDON, *La pensée sans images*, "J. de Psych.", 1925, 189; e QUERCY, *Études sur l'hallucination*, Alcan, 1930; I. MEYERSON, *Les Images*, "J. de Psych.", 1929; M. GRESSOT, *Essai sur l'image eidétique*, "Arch. Suisses de Neur. et Psych.", 1950; sobre as razões neurológicas do surgimento de imagens e do seu significado: T. V. MOORE, *The temporal relation of meaning and imagery*, "Psych. Rev.", 1915, 22.

da na maioria das vezes como derivada de um dado perceptivo, e a *imaginação*, que é atividade criativa extraperceptiva[4].

Naturalmente esta posição não entra em choque nem com a possibilidade de admitir como suficientemente válidas as formulações gestaltistas de uma globalidade e uma pregnância da forma percebida, nem com as mais recentes teorias transacionais, que, como teremos a possibilidade de constatar, aumentam a importância a ser atribuída aos dados da experiência passada, às assunções, premonições, expectativas e a tudo — inclusive fatores criativos — que possa aumentar o valor e a pregnância da imagem.

Se limitarmos nosso discurso ao campo da arte (ele deveria, acreditamos, considerar alguma validade além deste campo também), veremos como isso nos permite, mais uma vez, embasar nosso raciocínio naquela concepção goethiana do *processo formativo*, ao qual já nos referíamos em nosso volume anterior[5].

---

4. Segundo GASTON BACHELARD, *L'air et les songes*, Paris, 1934 (*O ar e os sonhos*, Martins Fontes, 1990), a imagem deve ser metamoforseada antes de transformar-se em uma imagem "criativa", enquanto seria a *imaginação* que possuiria a capacidade de transformar as imagens a ela fornecidas pela percepção. Considera-se a este respeito também a conhecida concepção de Whitehead sobre a eventualidade de uma "percepção não-sensorial" (cf. *Avventure d'idee*, Milão, 1961, p. 231).

5. De agora em diante referir-me-ei ao meu volume *Discorso tecnico delle arti*, Nistri-Lischi, Pisa, 1952, com a sigla *DT*. Mencionei repetidas vezes a importância do conceito de *forma* e de *formatividade* (*Gestaltung*) em estética. E remete àquele que sem dúvida é o mais amplo e profundo estudo em torno deste problema: LUIGI PAREYSON, *Estetica* (*Teoria della formatività*), Edizioni di Filosofia, Torino, 1954, onde são considerados os principais aspectos deste problema.

De resto, já no meu *DT* eu mencionara a possibilidade de conceber a arte como um "processo formativo", ou seja, como um processo de metamorfose e, ao mesmo tempo, de contínua estruturação, e me referira às observações esclarecedoras de Goethe. A fantasia antecipadora do grande poeta alemão jamais será suficientemente sublinhada. É sabido que em muitos de seus escritos, sobretudo nos escritos científicos, já aparecem algumas anotações que antecipam as recentes teorias da psicologia da forma (*Gestaltpsychologie*). Gostaria de lembrar também que, recentemente, os diversos aspectos da teoria da forma e da formatividade foram objeto de estudos aprofundados em todos os setores mais díspares da ciência e da arte. Remeto ao volume *Aspects of Form*, organizado por Lancelot Law White, Lund Humphries, Londres, 1951, que reúne os relatórios do Simpósio "Form in Nature and Art" realizado no ICA de Londres e contém, entre outras coisas, ensaios de Herbert Read, E. H. Gombrich (sobre a arte), Rudolf Arnheim (sobre as relações entre arte e psicologia da *Gestalt*), Konrad Lorenz (sobre a percepção gestáltica nos animais e no homem), Waddington (sobre as características das formas biológicas), A. Dalcq (sobre a forma na embriologia moderna), H. Cost (sobre a forma animal) etc.

Mas, para voltar ao conceito goethiano de *Gestaltung*, gostaria de lembrar aqui a célebre frase de Goethe: "Kein Mensch will begreifen dass die höchste und einzige Operation der Natur und der Kunst die Gestaltaltung sei..." (carta a Zelter, 30 de outubro de 1808). A forma, para Goethe, é algo elementar e construtivo que deve ser considerado como existente unitariamente também em sua fragmentariedade e

Processo formativo, de fato, a *Gestaltung* não significa apenas formatividade essencial e inata presente em cada processo, quer naquele operado pela natureza quer naquele operado pelo homem. Significa também formatividade da imaginação, desta qualidade da mente humana ativa inclusive além do dado fenomênico, presente também no momento da suspensão (ou, digamos mesmo, da "epoquização") a que a percepção nos força, e ativa inclusive prescindindo de toda implicação gnoseológica e de todo mecanismo operativo.

Tornam-se, por isso, supérfluas a esta altura as distinções ulteriores entre imagens eidéticas e imagens alucinatórias, entre percepção e alucinação, distinções cujo interesse se enquadra, sobretudo, no campo da neuropatologia[6]. O fato de que "imaginações" (no

que pode dar vida a outras formas semelhantes ou diferentes, mais complexas, mais articuladas, mas sempre dotadas de uma mesma capacidade orgânica, estrutural, unitária (cf. GOETHE, *Morphologie*, in *Goethes Werke*, Stuttgart, 1867, vol. XXXII, p. 3). Ver também o verso do *Segundo Faust*, na cena das Mães: "... Gestaltung, Umgestaltung,/des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung" onde o conceito de formatividade é transferido para a própria matriz de cada coisa e de cada evento.

O processo formativo encontra aqui sua inversão: fora do tempo e do espaço ("Göttinen thronen hier in einsamkeit/Um Sie kein Ort, noch wenier eine Zeit...") também podemos encontrar uma *Umgestaltung*. Talvez só seja lícito conceber uma *Umgestaltung* no seguinte sentido: na projeção espacial dos dados metamorfóticos as formas que se vinham constituindo ao longo do tempo e se objetivando num processo de contínua proliferação e que, naturalmente, anulavam com o seu próprio aparecimento toda forma precedente, não permitiam a consideração contemporânea das formas a partir das quais se haviam desenvolvido, justamente por essa irreversibilidade do existente no tempo (cf. a este respeito ENZO PACI, *Tempo e Relazione*, Turim, 1954), ao passo que pode ser imaginável uma reversão — no sentido de uma "leitura para trás" — que imagine as formas progenitoras, quase estaticamente "fixadas" fora de toda dimensão cronotopológica, como pode ser a da morada inexplorada das Mães. Ver, para maiores esclarecimentos desses conceitos, meu artigo "Nota sulla Gestaltung goethiana", "Aut-Aut", nº 28, 1955.

6. Como quer que seja, o campo das imagens eidéticas e semelhantes é de extremo interesse não só para a psicologia como também para o estudo da estética. Ver a este respeito E. R. JAENSCH, *Eidetic Imagery*, 1930, que divide as imagens em "póstumas" (*after-images*), eidéticas, e mnênicas (*memory im.*). A respeito das imagens póstumas e das chamadas "imagens recorrentes" cf. E. B. TITCHENER, *A Beginner's Psychology*, 1915, e N. G. HANAWALT, *Recurrent Images*, "The Amer. J. of Psychol.", III, nº I, 1954, que analisa agudamente o fenômeno das imagens recorrentes e de certas imagens recorrentes cinestésicas. A respeito do eidetismo em arte, ver também o volume de HERBERT READ, *Education through Art* (trad. it. *Educare con l'arte*, Milano, 1955). Como é sabido, entende-se em geral por "imagem eidética" aquela capacidade particular de que são dotados alguns indivíduos (em especial muitas crianças) e que consiste em poder redespertar espontaneamente, ou mesmo voluntariamente, uma capacidade representativa sucessiva ao momento perceptivo inicial. Desta faculdade eidética foram dotados numerosos pintores célebres, e mesmo atualmente não é raro encontrá-la em numerosos artistas, em indivíduos particularmente dotados e de idade jovem.

sentido por mim há pouco formulado, de imagens artisticamente criativas, inclusive extraperceptivas) possam encontrar a sua origem primeira em elementos pseudo ou transperceptivos, como podem ser justamente alguns estados alucinatórios espontâneos ou induzidos, nada muda da sua importância para as sucessivas formulações da obra de arte. Ao contrário, considero que somente esta distinção nos permite conferir à atividade criativa do homem uma autonomia e uma dignidade, extracognitiva e extraperceptiva.

2. *Imaginação e percepção*

Se, ao contrário, dirigirmos nossa atenção à importância do elemento perceptivo naquela que é a fruição da obra de arte, em especial no que se refere à evidente mutação desta através dos tempos, deveremos dar toda importância ao estudo das transformações ao encontro das quais vai nossa atitude — não apenas psicológica, mas até mesmo fisiológica — em relação ao mundo exterior e, portanto, à mutação incessante, ainda que imperceptível, de nossos perceptos[7].

Afirmei com freqüência — e os estudos sobre o tema são vastíssimos[8] — quanta importância tem, para a compreensão das formas de arte de todos os tempos, a consideração das diversidades perceptivas ao encontro das quais o homem vai.

Exemplos clássicos, sobre os quais teremos a oportunidade de voltar a falar nos respectivos capítulos, das diferentes respostas à consonância e à dissonância de alguns intervalos musicais, das diferentes respostas à sonoridade de um verso, das diferentes respostas às solicitações espaciais e perspécticas, etc, são dados de fato ineliminàveis, sobre os quais já há farta documentação. Bastaria men-

7. Utilizei aqui e em outras partes o termo *percetto* [percepto], em geral pouco utilizado na Itália, enquanto os anglo-saxões fazem muito uso dele (*percept* além de *perception*). Tendo em vista a sua derivação do latim *perceptum*, acredito poder usá-lo adequadamente, da mesma forma que nos valemos do termo de *conceito* ao lado de *concepção*.

8. A respeito das transformações na atitude perceptiva e da influência sobre a fruição estética, remeto a um importante ensaio de PAUL LAPORTE, *A Cultural Evaluation of Subjectivism In Contemporary Painting*, College Art Journal", nº 2, 1951, onde se faz inclusive referência às pesquisas de Adalbert Ames Jr. e à escola de Princeton (ver a seguir). Uma base científica de algumas transformações perceptivas visuais é estudada em RUDOLF LUNEBURG, *Mathematical Analysis of Binocular Vision*, Princeton, 1947. Ver também de ADALBERT AMES, *Depth in Pictorial Arts*, "Art Bulletin", 1925.

cionar a curiosa constatação da dificuldade de leitura das fotografias às vésperas da introdução desta técnica[9] e a ainda constatável dificuldade de leitura do cinema pelos indivíduos não condicionados a este meio, para não falar das diversidades morfológicas e estruturais da audição e da visualização de populações "bárbaras", ou, pelo menos, que não tenham entrado em contato com a nossa civilização. E faço questão de reafirmar, a este respeito, que não é possível atualizar, ou melhor, "retrodatar" nossa atitude perceptiva à de indivíduos de tempos remotos cujas obras tenham chegado até nós. Ou seja, não há dúvida de que elementos de ritmo, simetria ou assimetria, contraste cromático, perspectiva, escala, etc, tenham sido vividos de maneira bem diferente pelos homens de épocas remotas, o que nos leva a duvidar grandemente do juízo e da apreciação crítica que estamos em condição de atribuir àquelas antigas manifestações criativas. Duvidar, fique claro, da possibilidade de sobrepor nossos juízes atuais aos do passado, pois não tenho dúvida nenhuma acerca da licitude de avançar um julgamento atual sobre obras não mais atuais, contanto que tal atualidade do julgamento não pretende ser também uma atualidade perceptiva.

Podemos, pois, admitir uma perene atualidade da obra de arte para alguns de seus componentes formais capazes de atravessar os milênios e de ser munidos de uma capacidade informativa e comunicativa transconceitual e transcronológica; mas não podemos pretender que nossa atitude a respeito dessas obras corresponda à dos homens coevos. Isso nos permite, além de tudo, considerar que deviam ser muito diferentes tanto a atitude do público, como a "função" que a arte vinha assumindo nas diversas épocas, função que julgamos, hoje só podemos adequar à nossa através de uma grave "forçada" histórica e psicológica[10].

9. Cf. PIERRE FRANCASTEL, *Estève*, Galanis, Paris, 1956, do qual teremos oportunidade de falar no capítulo sobre fotografia. Do mesmo autor as muitas observações que neste sentido são feitas em seu mais importante volume, *Peinture et Société*, Lyon, 1952 (*Pintura e sociedade*, Martins Fontes, 1990), onde, por exemplo, polemizando com Michotte, observa, a respeito das modificações perceptivas: "... toutes ses spéculations sont fondées sur l'existence d'un individu-type et sur la communauté de perception des sujets en présence d'un phénomène artistique..." M. Michotte distingue "entre la réalité ontologique ou épistémologique et la réalité sensorielle ou psychophysiologique, mais il n'introduit nulle part la notion... des variations spécifiques dans les réactions au réel des individus" (p. 278).

10. Cf. o que diz a este respeito LUIS JUAN GUERRERO, *Revelación y acogmiento de la obra de Arte*, Losada, Buenos Aires, 1956, p. 46: "Este proceso actual... arrastra consigo las obras del pasado, arrancadolas de sus conexiones vivientes... para convertir-las em "obras de arte" en su sentido actual. Así por primera vez en la historia, reunimos las obras de las épocas más dispares bajo ese común denominador de nuestra abstractiva sensibilidad actual."

3. *Percepção e transação*

Até que ponto podemos considerar que a nossa vida seja condicionada pelo ambiente, pelas experiências passadas, pelas intenções futuras, e que nossa consciência seja desvinculada dos dados da nossa memória? Até que ponto, por outro lado, nosso gesto — quer em sua mais humilde acepção de gesto de comportamento e utilitário, quer na de gesto criador e artístico — adquire um significado apenas enquanto resultante de gestos passados, estímulos vividos, atividades imaginadas?

Se a percepção é posta como base de cada uma das nossas manifestações conscientes, até que ponto tal percepção é constituída por elementos autônomos, para os quais nossa participação não acrescenta nem dimensão nem valor, e até que ponto, ao contrário, está relacionada com o nosso passado e com o nosso futuro, mas vinculada a uma direção da qual não mais será possível nos libertarmos? Responder a questões como estas e a outras, que iluminam a relação entre percepção e significado, e entre significado e ação, nos levaria muito longe, a caminhos perigosamente íngremes, a trilhas escorregadias. Essas duas metáforas elementares devem bastar para nos dizer como toda a nossa capacidade significativa, comunicativa e fruitiva se baseia em experiências vividas — por nós ou por outros antes de nós —, mas de qualquer maneira tornadas nossas; experiências que não podem ser negadas e que só adquirem sabor, significado, valor, quando relacionadas à nossa habitual faculdade idealizadora.

Acredito, efetivamente, que a eficácia de experiências passadas na determinação e na construção do substrato de dados perceptivos e cognitivos capaz de servir de pedestal para cada uma das nossas atividades presentes e futuras, e a persistência de tal bagagem experiencial fazem que, em cada situação, se determine a coexistência de uma premissa, muitas vezes inconsciente, construída lentamente através das etapas da nossa vida passada e da última e mais nova experiência presente[11]. Desta maneira, poderemos conceber o conjunto da nossa consciência quase como uma grande pérola cultivada que veio se desenvolvendo e adensando em torno de uma semen-

11. Segundo o próprio MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 377: "Une chose n'est pas... effectivement donnée dans la perception, elle est reprise intérieurement par nous, reconstituée et vécue par nous en tant qu'elle est liée à un monde dont nous portons avec nous les structures fondamentales."

te inicial preconstituída (que será, em nosso caso, aquele *quê* a nós transmitido pelo ambiente, pelas heranças, pela atmosfera cultural), em torno da qual se depositam gradativamente as camadas concêntricas das sucessivas impressões sensoriais, até alcançar aquela última camada externa perceptiva, que é última apenas enquanto se houver momentaneamente detido o processo de acréscimo imperceptível a que estão submetidos os dados da nossa vicissitude perceptiva.

(E, que fique bem claro, mesmo o complexo fenômeno da criação artística, sobre o qual voltaremos a falar em breve, poderá ser representado valendo-se de um processo análogo de construção em camadas concêntricas sobrepostas. Em vez de discutirmos sobre a existência de um momento inicial e de um momento final da obra; em vez de insistirmos numa finalidade idealista da obra já no momento de sua concepção, ou, vice-versa, na inutilidade de um exame das sucessivas camadas de sedimentação, poderemos, na verdade, considerar que o núcleo inicial da obra equivale ao corpúsculo — talvez de substância vil — que deu início ao nascimento da pérola, mas que, por si só, nada era ainda do que "corpo estranho", como nada mais era do que elemento sensorial, neutro e amorfo, o embrião de que iria se originar a obra artística subseqüente. Enquanto pudermos considerar como "obra alcançada" a que se obtém através de uma determinada sobreposição de "camadas", mesmo não sendo possível decidir qual seja a camada definitiva [que, na realidade muitas vezes não existe, pois o processo criativo pode ainda prolongar-se, se não por um período de tempo indefinido, pelo menos de forma bastante duradoura]. Então, o esboço da obra poderá ser muitas vezes considerado já plenamente obra concluída e executada, ainda que parcialmente, enquanto nada nos proibirá considerar que o acréscimo de camadas sucessivas teria podido aumentar o seu valor e o seu brilho).

Claro, o próprio processo da vida pode, então, ser considerado — seguindo, pelo menos em parte, as opiniões da escola transacional[12] — como uma incessante corrente de "transações",

12. No que diz respeito a essa escola psicológica, ver sobretudo: ADALBERT AMES JR., *Some Demonstrations Concerning with the Origin and Nature of Our Sensations*, Hanover N. Y., 1946, e *Visual Perception and the rotating trapezoidal window*, "Psychol. Monogr.", 65, 7; HADLEY CANTRIL, *The "Why" of Man's Experience*, Macmillan, Nova York, 1950; W. H. ITTELSON, *The constance in perceptual theory*, "Psych. Rev.", 58, p. 285, e, em colaboração com CANTRIL, *Perception: A Transactional Approach*, Doubleday, 1954. Para uma exposição clara do significado de transação e dos princípios defendidos por esta corrente psicológica, ver o capítulo "Probabilistic and Transactional Functionalism (p. 256) no volume de FLOYD H. ALLPORT, *Theories of Perception and the Concept of Structure*, Wiley, Nova York, 1955. Entre as contribuições italianas, sobretudo o longo en-

das quais o indivíduo participa e das quais derivam muitas das suas experiências. Pelo que cada transação implica numerosas qualidades cooperantes e faz com que cada circunstância da vida só possa ocorrer através de uma determinada ação, que, por sua vez, se baseia em um conjunto de dados perceptivos, determinados por assunções e hipóteses tratadas, por sua vez, como experiências passadas.

Isso não significa diminuir o valor e o peso dos dados obtidos, em sua época, pela psicologia da *Gestalt*[13], que tiveram uma importância tão notável para a estética. O fato de julgar que cada objeto artístico, cada idéia criativa tenda a assumir uma determinada configuração; o caráter de inteireza e globalidade da própria forma e o conceito de "campo de forças" que tendem a manter uma condição de equilíbrio estável; a tendência para a "boa forma"; a organização dentro de cada campo configurativo e assim por diante, são dados de fato que valeram para esclarecer consideravelmente a com-

saio de ALDO VISALBERGHI, *Interazione e transazione nella ricerca logica e scientifica*, "Rivista di Filosofia", vol. XLVI, nº 4, e XLVII, nº I, 1955-56, que analisa tanto a aplicação do termo e do conceito de "transação" na linguagem filosófica por parte de Dewey e Bentley, como a extensão de tal termo às pesquisas levadas a cabo por Adalbert Ames Jr. e seus seguidores, hoje agrupados no Psychology Research Center de Princeton. Além disso, ver o outro ensaio do mesmo autor ("Comunità", 1958), *Il concetto di transazione*, onde se pode ler o que segue: "... as aparelhagens para o estudo de ilusões perceptivas complexas construídas por Ames, mostram... o caráter 'prognóstico' do fenômeno perceptivo que, em vez de reflexão de uma realidade objetiva externa, é *sempre*... uma forma extraordinariamente complicada de ajustamento do organismo ao ambiente, baseada em fatores múltiplos dos quais apenas uma parte corresponde aos chamados estímulos sensoriais, enquanto outra parte é constituída por nossos hábitos, nossas expectativas e assunções, que agem em nível subconsciente."

13. A bibliografia referente às teorias da *Gestalt* é tão vasta e tão conhecida, que não julgamos necessário resumi-la aqui; basta-nos remeter aos "três grandes" gestaltistas: Köhler, Koffka e Wertheimer. De KOFFKA, ver, por exemplo, *Principles of Gestalt Psychology*, Harcourt, Nova York, 1935; de KÖHLER, *Gestalt Psychology*, 1929 (1947) e *Dynamics in Psychology*, Nova York, 1940; de WERTHEIMER, *Productive Thinking*, Nova York, 1945. Um bom artigo é o de DOUGLAS N. MORGAN, *Psychology of Art, today*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism" (de agora em diante nos referiremos sempre a esta revista com a sigla JAAC), X, 1950, onde o conceito gestaltístico de percepção é definido da seguinte maneira: "Perception can be explained in terms of neural factors tending to produce organized... patterns or segregated group of units, or 'wholes'..." A respeito das teorias gestaltistas aplicadas à arte ver a obra definida de RUDOLF ARNHEIM, *Art and Visual Perception*, California University Press, Berkeley, 1954 (trad. it. Feltrinelli, Milão, 1963), que resume todo o pensamento deste autor sobre o assunto, e também SCHAEFFERSIMMERN, *The Unfolding of Artistic Activity*, Berkeley, 1948; em parte, também o volume, bastante elementar, de STEPHEN PEPPER, *Principles of Art Appreciation*, Nova York, 1949, e H. RUIN, *La psychologie structurale et l'art moderne*, Lund, 1949.

preensão do mecanismo fruitivo e criativo da obra de arte (e, em geral, da complexa constituição da percepção). Entretanto, é essencial compreender que o gestaltismo não estava em condições de satisfazer plenamente uma interpretação minuciosa de muitos elementos perceptivos e estéticos que perturbavam a ordem prevista por essa escola. Já através das pesquisas de Ames e dos seus seguidores, reapareciam antigos conceitos (como os já afirmados por Helmholz), segundo os quais as experiências passadas contribuem para plasmar a percepção atual, uma vez que a percepção é (sempre segundo o genial cientista alemão) uma ilação instantânea e inconsciente, constituída com base em todos aqueles dados sensores a nós transmitidos pelo ambiente.

O que mais conta nestas concepções já presentes nas teorias de Helmholz é a constatação da persistência de dados atribuíveis às experiências passadas e a sua ação em um nível, talvez inconsciente, com uma energia e uma eficácia tais que permanecem válidas, mesmo quando o indivíduo toma conhecimento de uma verdade de fato que está em contradição com os próprios dados da sua percepção. Portanto, quando Helmholz[14] mencionava o fenômeno que se verifica observando-se uma paisagem de cabeça para baixo por entre as pernas abertas e notava, nesta posição anormal, a constituição daquele "panorama abstrato" característico, tão diferente do panorama realista normalmente percebido, dava no fundo uma resposta premonitória ao conhecido episódio constatado por Kandinsky à vista de sua pintura de cabeça para baixo. E é curioso, mas também importante, o fato de que tanto a ciência oficial como aquela ciência "herética" que muitas vezes se vislumbra nas pesquisas e nas descobertas dos artistas tenham observado, em uma época bastante próxima, um fenômeno quase análogo que devia ter justificativas e desenvolvimentos inesperados nos campos da psicologia e da estética.

A observação de Kandinsky, de fato, era importante não tanto pelo fato de que ele tinha notado a configuração de um esquema abstrato — mas, ainda assim, "significante", abstratamente significante, e não mais semântica e representativamente tal —, como pelo fato de que, exatamente naquela época, no desabrochar do nos-

14. Cf. HELMHOLTZ, *Handbuch der Physiologischen Optik*, 1896, p. 607. Foram bastante acesas as polêmicas e discussões sobre se os dados perceptivos podem ser considerados despojados de toda função representativa, ou, em outros termos, sobre a qualidade de *an sich* de tais dados, e não é o caso de resumi-las aqui. Como é sabido, foi sobretudo Cassirer que, valendo-se das experiências de Helmholtz, Katz, Hering etc., tentou colocar o problema com base numa possível "redução" de tais dados fenomênicos.

so século, se tivesse apresentado a oportunidade ou a idéia de se afirmar uma hipótese de trabalho que levasse em consideração um elemento que, hoje, poderíamos muito bem considerar, à luz das diversas teorias, como a combinação das pesquisas gestaltistas e transacionais. A pintura de cabeça para baixo passava, pois, a significar, de um lado, a indestrutível permanência de uma *Gestalt* (como a da paisagem vista por entre as pernas e, portanto, não mais "legível" como paisagem, mas nem por isso legível como globalidade configurativa) e, de outro, o peso e a necessidade de admitir a presença de elementos associativos, assuntivos, premonitórios e, em última análise, transacionais, que, ligados à imagem primordial, podiam dar expressão e significado à pintura abstrata, de outra forma indecifrável e ilegível.

4. Imagem e significado, forma e estrutura

Naturalmente, o simples exemplo do qual me vali não deve ser limitado ao campo da arte visual, podendo estender-se ao de qualquer outra arte, como de resto pode estender-se a toda a nossa atividade pensante e raciocinante. Vejamos, a este respeito, como este princípio de uma situação relacional[15] entre percepção e ação pode ser generalizado e como é possível valer-se de tais idéias psicológicas para uma análise mais ampla do comportamento humano e da sua atividade criadora no campo da arte.

Esse relacionamento entre percepção e ação poderia, de fato, ser considerado como típico de um processo posterior de redimensionamento da nossa experiência cognitiva, que permitiria supor uma contínua mediação entre o sujeito e o ambiente circunstante, entre o objeto percebido e o sujeito perceptor. O indivíduo viria sempre a colocar certas ilações a respeito do mundo em que vive, as quais derivam da atribuição de um significado determinado a cada estímulo ambiental. Portanto, no mesmo percepto, entram constantemente em jogo não apenas os fenômenos perceptivos elementares, mas também as presunções que estão na base destes. Se a natureza específica da percepção vier a ser considerada como uma mediação entre o sujeito e o ambiente, tal mediação estará, porém, sempre cheia de significado e não será um mero dado sensorial destinado a sofrer um processo interpretativo posterior.

15. Na Itália, as situações relacionais foram enquadradas em uma teoria geral da relação por ENZO PACI em *Tempo e Relazione*, cit., e *Dall'esistenzialismo al relazionismo*, Messina, 1957.

O que foi dito acima permite-nos, além de tudo, estender e ampliar o próprio conceito de fruição estética, desvinculando-o do impasse da antiga polêmica entre emocionalistas e cognitivistas[16]. De fato, se admitirmos que nossa função perceptiva é, por si só, carregada de *significados*, isso nos permitirá considerá-la como bem diferente do simples estímulo sensorial do nosso olho ou do nosso ouvido — estímulo puramente sensorial, desprovido de qualidades significantes — e nos fará tender para uma nítida distinção entre a sensação "bruta", no nível fisiológico, e a percepção constituída sempre pela soma de dados sensores com elementos mnêmicos, volitivos, éticos e, portanto, também estéticos[17].

Entretanto, o que faço questão de sublinhar é o fato de que todo elemento perceptivo acaba sendo desligado daquela elementar

16. Refiro-me às duas opiniões adversas que deram lugar, sobretudo na estética norte-americana, a amplas controvérsias quanto a considerar a arte como provida exclusivamente de qualidades cognitivas (*cognitive*) ou de qualidades emocionais (*emotive*). Entre os defensores da arte como linguagem predominantemente emocional lembro Ducasse, já entre os cognitivistas, Richard — e remeto ao meu ensaio *Simbolo e Metafora come strumenti di comunicazione nell'estetica americana*, in *Il pensiero americano contemporaneo*, Comunità, Milão, 1958. A respeito das interpretações "cognitivas" e "não-cognitivas" da linguagem ver também o capítulo VI "Cognitive" and "Noncognitive" no volume *Language, Thought & Culture*, organizado por Paul Henle, com escritos de R. W. Brown, I. M. Copi, D. E. Dulaney, W. K. Frankena, P. Henle, C. L. Stevenson, The University of Michigan Press, 1958. O autor do ensaio (Frankena) distingue entre conteúdo conceitual primário e secundário da linguagem, sublinha a distinção entre valor ético e estético das palavras e resume as principais posições a respeito a partir do *Meaning of Meaning* de Odgen e Richards até Carnap, Morris, De Laguna, Stevenson e D. H. Parker; conclui afirmando (pp. 171-172): "There is no simple duality of 'meaning' or 'use'... Utterances have several distinct, if related, aspects, and in consequence there are several different ways in which an utterance may be cognitive or noncognitive, and an utterance may be cognitive in some of these senses and noncognitive in others". Este autor manteve, portanto, a distinção de Richards e Ogden entre cognitivo e emocional, mas procurou torná-la menos clara e mais diferenciada, o que nos parece no mínimo apropriado.

17. Se a natureza específica da percepção vier a ser considerada como uma transação entre o sujeito e o ambiente, tal transação será, porém, cheia de significado e não um mero dado sensorial, destinado ainda a sofrer processos interpretativos ulteriores. É evidente que essa teoria se aproxima daquela já apoiada por BRUNSWICK (*The Conceptual Framework of Psychology*, Chicago University Press, 1950), segundo cujo *funcionalismo probabilístico* a probabilidade de uma percepção verídica é obtida através de um compromisso interpretativo por parte do organismo. A doutrina de Brunswick, como é sabido, baseia-se sobretudo no "fenômeno de constância", pelo qual sempre se verifica uma correção do percepto após os dados levantados por nossa experiência passada, ou — especificaríamos — sempre intervém no exato momento da percepção o acréscimo de um "significado" aos dados perceptivos puros e simples. De E. BRUNSWICK, ver também *Systematic and Representative Design of Psychological Experiments*, California University Press, Berkeley 1949.

e, por vezes, demasiado rígida constância gestáltica, dentro da qual havia sido aprisionado, e adquirindo uma possibilidade interpretativa mais livre e fluida. Como negar que boa parte da nossa atividade pensante e, mais ainda, da nossa atividade artisticamente criativa, é submetida a uma contínua proliferação autônoma, na qual o elemento unitário acaba sendo propositalmente cindido, rompido, fragmentado, exatamente tendo em vista criar novas unidades, novos organismos "molares", novos níveis perceptivos?

Se a globalidade gestáltica havia permitido libertarmo-nos de um incômodo e embaraçoso enfoque molecular do mecanismo perceptivo e ideativo, agora também podemos superar a presunção muitas vezes ditatorial de um absoluto e de uma globalidade formal predeterminados e considerar como nossa prerrogativa humana ir acrescentando e integrando continuamente o que os dados da nossa sensitividade nos oferecem àquilo que o ambiente e a experiência vêm nos propiciando. E não é só isso: a oposição aberta àquela que é a tendência normal a uma visão unitária e pregnante do indivíduo permite-nos justificar a criação de estruturas complexas, idealizadas exatamente em contradição com a "lógica da forma", da maneira como é concebida pelos gestaltistas. Esta parece-me, portanto, uma operação bastante freqüente na arte de todos os tempos, mais ainda na de hoje. O fracionamento estrutural levado a efeito, por exemplo, nas nunca suficientemente citadas moedas celtas, ou o executado pelo cubismo (quando uma figura unitária é dividida em subunidades arbitrárias em contraste com as normalmente visualizadas) é uma destas confirmações. Outro exemplo pode ser o da busca, em numerosas pinturas abstratas, e já em numerosas obras decorativas da antiguidade, de imagens "ambíguas", onde o acento é posto exatamente na ambigüidade, com a evidente intenção de infringir aquela que seria a tendência normal a uma leitura unitária pelo espectador[18].

18. A respeito dos desenvolvimentos que a psicologia transacional poderá ter no campo da estética ver também o que fala a respeito ALDO VISALBERGHI (*op. cit.*, p. 386) referindo-se às experiências de Hoyt Sherman na School of Fine and Applied Arts da Universidade do Estado de Ohio. "Ninguém pode deixar de perceber", afirma Visalberghi, "quanto a psicologia transacional, com a sua crítica radical ao ideal comum do ver o mundo como ele é, é apta a eliminar exatamente aqueles preconceitos que ofuscam o entendimento das expressões mais avançadas das artes figurativas. Ao mesmo tempo, ela nos habilita a considerar com olhos diferentes também as experiências e os modos de expressão dos chamados povos primitivos... sendo diferente a experiência deles, com tudo o que esta palavra comporta de intencionalidade, expectativas, confianças, identificações sociais..." O autor remete também aos volumes de NORMAN T. NEWTON, *An approach to Design*, Cambridge Mass., 1951, e HOYT SHERMAN, *Cézanne and Visual Form*, Columbus, 1952. Ver também ANGIOLA MASSUCCO-COSTA, *Il contributo della psicologia "Transazionale" all'estetica*, in "Atti del III Congresso Internazionale di Estetica", Turim, 1951, p. 465.

A constatação de uma tendência criativa que contrasta com as que, em aparência, ou mesmo na realidade, poderiam ser as leis da nossa vida perceptiva permite-nos justificar, de modo muito mais acabado as obras de arte de cada época. Ou seja, a presença de uma *estrutura* mesmo onde se rompeu a *Gestalt*, isto é, de uma formatividade que se organiza mesmo fora das tendências perceptivas normais e "fisiológicas" para tender àquela transação entre o momento criativo autônomo e as leis formais do meio de expressão utilizado. A este respeito, acredito seja oportuno fazer pelo menos uma referência àquelas que, a meu ver, devem ser consideradas as diferenças fundamentais entre *Gestalt* e *estrutura*, justamente hoje que certa "moda estruturalista" tem-se afirmado como conseqüência do despertar do interesse pelos estudos lingüísticos de Ferdinand de Saussure e dos formalistas russos (Sklovski, Zirmunski, Jakobson, etc.) e americanos (Sapir, Blomfield, Whorf)[19].

Muito bem, parece-me que, mesmo existindo diversos pontos de contato entre as duas teorias, deveremos constatar que a forma está implícita na "estrutura", e não vice-versa. Portanto, a estrutura é algo mais que uma forma: é um sistema unitário que não pode deixar de sê-lo formalmente, correspondendo — para utilizarmos uma fácil comparação fisiológica — ao que é o "sistema nervoso" comparado com um único neurônio, com um único gânglio. Assim, poderemos admitir a presença de uma estrutura global e unitária mesmo diante de "formas diversas", de elementos que não constituam uma única *Gestalt*. Exatamente para o que se refere aos problemas da arte isso me parece ter uma importância decisiva.

E o fato de que muitos estruturalistas recentes (Lévi-Strauss, Barthes, Jakobson) tendam a identificar a estrutura artística, antropológica, biológica, com a lingüística — isto é, de que procurem sobrepor às diversas linguagens artísticas as regras e os princípios dados como válidos para a linguagem falada — e que, além disso,

19. A literatura sobre o estruturalismo já é extremamente ampla. Limitar-me-ei a indicar os textos mais úteis para uma análise estruturalista aplicada à arte. Ver, portanto, ROGER BASTIDE, *Sens et usage du terme Structure*, Mouton & C., 1962 (trad. it. Bompiani, Milão, 1965); F. DE SAUSSURE, *Cours de Linguistique Générale*, Paris, 1955 (3ª ed.); ROMAN JAKOBSON, *Essais de Linguistique générale*, trad. de Nicolas Ruwet, Paris, 1957; L. BLOOMFIELD, *Language*, Londres, 1957; EDWARD SAPIR, *Language*, Nova York, 1931; BENJAMIN LEE WHORF, *Language Thought and Reality*, Cambridge Mass., 1956; ROLAND BARTHES, *Eléments de sémiologie*, in "Communications"; CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Antropologie structurale* (trad. it. Il Saggiatore, Milão, 1966). Ver também os ensaios de FRANCASTEL no volume editado por Bastide e no fascículo da "Revue d'Esthétique", nº 1, 1966 e neste mesmo fascículo o importante ensaio de MIKEL DUFRENNE, *L'art est-il language?*

se considere seja possível propor a distinção saussuriana entre *langue* e *parole* (entre língua institucionalizada e língua "inventada" subjetivamente) inclusive para as artes que não pertencem à palavra, parece-me interessante de um ponto de vista experimental, mas bastante arriscado, se se pretende dar a essas pesquisas um caráter até mesmo normativo, como aconteceu com certa freqüência.

A esta altura considero importante tentar uma distinção entre o significado que atribuímos à obra de arte, o qual pode estar absolutamente distante de toda implicação conceitual e que poderíamos traduzir melhor com o termo de "significância" (segundo as conhecidas opiniões de Clive Bell), e o "significado" próprio de um raciocínio lógico, científico, matemático. É indiscutível que se dêem percepções "com o rabo do olho", das quais temos apenas parcialmente consciência ou somos de todo inconscientes, que também permanecem em uma subcamada marginal da nossa bagagem de engramas sensoriais e acabam por concorrer para a criação daquele complexo patrimônio de imagens sobre o qual se articula a nossa experiência global. Mas a distinção deverá proceder mais além, até alcançar uma distinção entre o que antes definimos como "imagem artística" (carregada de um conteúdo patético e fantástico particular) e a imagem eidética normal, que terá uma vivacidade peculiar em alguns indivíduos mais do que em outros (de acordo com as conhecidas pesquisas de Jaensch), mas que, de qualquer maneira, não deverá ser confundida com uma característica de vitalidade artística ou de precisão. A *eidetische Anlage*, que é uma qualidade precisa de alguns sujeitos de captar imagens visuais e ter delas uma representação claríssima, quase pictórica, nada tem a ver com aquilo que pode ser a qualidade imaginativa de um artista, capaz de mentalizar uma imagem artística antes mesmo de começar a pintar.

Viu-se, de fato, produzir com demasiada freqüência uma confusão evidente entre algumas atitudes específicas de artistas célebres, derivadas de sua faculdade sensorial aguda e certamente hipernormal (a memória musical de Mozart, a memória visual de conhecidos artistas e historiadores da arte, a precisão manual na execução de desenhos, etc.), que nada têm a ver com a real capacidade criativa dos mesmos.

A confusão entre estados oníricos e estados criativos, entre alucinações e pseudo-alucinações, só fez complicar este capítulo da estética "psicológica". Existem, portanto, além das imagens propriamente ditas, também certas pré-imagens, como existem imagens recorrentes e imagens póstumas, todas passíveis de troca e de confusão com a atividade imaginativa e criativa de que o artista é — ou pode ser — dotado. Com muita freqüência, algumas destas pré-

imagens, situadas entre a imagem e a percepção, são de todo independentes da nossa vontade e, segundo Ehrenfelds, basear-se-iam em um conteúdo sensível, ligado à presença em nossa consciência de elementos qualitativos preexistentes, aos quais acrescentar-se-iam, em um segundo momento, propriedades formais mais articuladas.

Qual é, então, o destino da imagem, e como podemos conceber a sua eficácia? Certamente o destino da imagem está em seu devir, ou seja, em sua capacidade de metamorfosear-se em alguma coisa de mais preciso e articulado, que assuma, gradativamente, as características definitivas da obra de arte. E é por isso que acredito se possa considerar a imagem como intimamente ligada àquele processo formativo e simbólico, que permitirá traduzir um esquema primitivo indiferenciado em uma estrutura homogênea e orgânica.

II

PRÓ E CONTRA UMA ESTÉTICA SIMBÓLICA

1. Imagem e símbolo na obra de Cassirer

Procurei especificar o que considero "imagem", pelo menos de um ponto de vista artístico, que relação existe entre imagem e imaginação, entre imagem e percepção, e qual significado — ou significância — se pode atribuir a estes diversos elementos da criatividade.

Da imagem ao símbolo o caminho é breve, ainda que pavimentado por ladrilhos escorregadios. De fato: apenas usando as mais ousadas metáforas poder-se-á tentar fundar um discurso que verta sobre esses assuntos! Se o caminho que leva da imagem ao símbolo está pavimentado por metáforas, podemos sem dúvida afirmar que a metáfora — que nada mais é que um exemplo peculiar de "símbolo literário" — concorre, com os outros tipos de símbolos, para constituir uma espécie de húmus imagético-simbólico dentro do qual se esconde a semente daquela estranha planta que é, justamente, a arte, criação viva e orgânica do homem cuja vida é sempre subordinada à presença de um subsolo e de uma atmosfera que permita o crescimento de sua vegetação mais ou menos abundante.

Entretanto, longe de toda metáfora, sem abraçar as inúmeras teorias que pretenderiam traduzir toda a arte em um símbolo, nós também acreditamos que um estudo atento do material simbólico seja indispensável para quem queira se aproximar do universo do discurso artístico. E é por essa razão que julgamos oportuno determo-nos por pelo menos alguns parágrafos nas duas teorias mais importantes que recentemente se interessaram por este aspecto simbólico: a de Susanne Langer e a de Charles Morris. Sempre levando em consideração, por outro lado, que é necessário reconhecer a Ernst Cassirer o mérito de ter dado, antes de qualquer outro, um fundamento metodológico ao estudo das formas simbólicas.

De fato, para Cassirer, o homem vive mergulhado em um uni-

verso simbólico do qual a língua, o mito, a arte, a religião, são partícipes[1], ou melhor, são estes diversos elementos que constituem a "rede simbólica" da experiência humana. Portanto, o homem, "em vez de entrar em contato com as coisas em si mesmas é sempre colocado em um 'colóquio consigo mesmo'; ele é a tal ponto envolvido por formas lingüísticas, por imagens artísticas, por símbolos míticos, por ritos religiosos, que não é mais capaz de ver ou conhecer quem quer que seja a não ser através da interposição destes meios artificiais". Em uma palavra, o homem não é um "animal rationale" mas um "animal symbolicum". Já em *Das Erkenntnissprobleme*, Cassirer considerava a cisão entre "palavra" e "realidade", entre sentido (*Sinn*) e significado (*Bedeutung*), e se perguntava se era possível admitir a presença de um significado inerente à forma, antes mesmo que esta fosse adquirindo significado através dos dados da experiência; ou seja, se era possível aceitar a hipótese de uma significatividade primordial de algumas formas arquetípicas. Formas arquetípicas que podem ser não apenas figurativas, mas também sonoras, uma vez que os próprios fonemas de línguas arcaicas teriam seu significado primitivo, ligado não apenas a razões vagamente onomatopaicas, mas também a motivações espacial-simbólicas[2].

A distinção entre uma linguagem "proposicional" e "emocional" já havia ocupado Cassirer a partir da *Philosophie der Symbolischen Formen* (cf. vol. III, cap. VI, p. 237); mas em seu americano *Essay on Man* ele também insiste em distinguir entre sinais e símbolos, segundo um esquema bastante diferente daquele que será adotado, como veremos a seguir, por Morris e por Susanne Langer. De

1. ERNST CASSIRER, *An Essay on Man*, New Haven, 1944, p. 25; e *Die Philosophie der Symbolischen Formen*, Berlim, 1923, '24, '29 (trad. it. Il Mulino, Bolonha, 1964-1965).

2. Como é sabido, tal significado inerente ao simbolismo fonético de algumas palavras e que precede toda semantização da linguagem foi estudado por numerosos lingüistas (Sapir, Newman, Jespersen). Ver também o que conclui a respeito em um recente ensaio CARL H. HAMBURG, *Symbol and Reality*, 'sGravenhage, 1956, pp. 97-98: "...anthropologist have come to see... that there is linguistic meaning which precedes the establishment of rules of designation and that... sounds themselves have meaning... Sounds, instead of representing words, could represent other sensory experiencer, by "synthesis" as Boas thought, or by E. Mauthner's suggestion of kinesthetic sensations arising from the size of the oral cavity". Deixamos naturalmente aos diversos autores a responsabilidade dessas afirmações; todavia, parece-nos plausível considerar possível a presença de um significado pré-conceitual, talvez ainda em um estágio imagético que esteja intimamente ligado às características miocinéticas e viscerocéptivas implícitas nos fonemas de que o homem primitivo e a criança aprendem a se valer.

fato, para o filósofo alemão, pode-se notar nos animais uma resposta a signos e a sinais (mas nunca a símbolos), ao passo que é uma particularidade humana de construir e reagir a símbolos. "Os símbolos não podem ser reduzidos a meros sinais; os sinais são operadores, os símbolos são designadores". Sem um sistema simbólico complexo não é possível "o surgimento de um pensamento relacional".

Admitir para a visão imagética e simbólica uma precedência em relação à visão racional e conceitual, julgar que o significado metafórico tenha precedido o significado concreto das palavras, levava Cassirer a considerar a linguagem simbólica do mito e da poesia como instrumentos primitivos da capacidade comunicativa do homem, que apenas em um segundo tempo teria chegado ao uso de uma linguagem racionalizada. É evidente a importância que essas concepções deviam ter para toda a evolução da estética a que podemos chamar "simbólica" e que se apropriou desses conceitos. E não podemos negar que eles possibilitam-nos dar conta de muitas incógnitas no misterioso devir das artes. Se é verdade que — segundo Cassirer — devemos admitir terem os povos primitivos "pensado" não através de conceitos, mas de imagens poéticas[3], isso também nos permite justificar o surgimento dos antigos mitos, das fábulas, das lendas, nos dá a razão do uso de hieróglifos precedentemente ao dos caracteres gráficos não-figurativos e, sobretudo, a razão do vasto desenvolvimento de atividades, que hoje chamamos artísticas, mas que, para os antigos, talvez tenham sido apenas um modo de comunicação e de informação — o único conhecido e o único eficaz[4]. E é desta maneira que se podem justificar não apenas os mitos e os ritos da antiguidade, mas a persistência das religiões, o uso necessário que as religiões fizeram da arte e o "funcionalismo" da arte religiosa antiga, tão diferente da atual, mas tão mais indiscutível.

3. *Essay on Man*, p. 153: "Mankind could not begin with rational language, it had to pass through the era of the *symbolic language* of myth and poetry"; "the first nations did not think in concepts but in poetic images: they spoke in fables and wrote in hieroglyphs".

4. A respeito das mais recentes correntes estéticas que pretenderiam trazer esta disciplina para dentro do âmbito das teorias da informação e da comunicação, reportando-se às pesquisas da cibernética (Wiener) e da lógica (Carnap), remeto ao volume de MAX BENSE, *Aesthetische Information* (Aesthetica II), Agis Verl., 1957. É minha opinião, por outro lado, que é possível e, aliás, aconselhável considerar também o "símbolo" e em geral a atividade simbólica que caracteriza as produções "artísticas" das antigas civilizações como um caso particular, um caso limite, da informação. Em um nível de conceitualização e de racionalização do pensamento diferente do atual e certamente bastante mais nebuloso e imagético é bastante fácil admitir que a transmissão intersubjetiva se dê através de um material ainda eminentemente simbólico.

E não só isso. Essa atitude permitir-nos-á também justificar nosso atual interesse estético por muitas obras de tempos passados, cuja "mentalidade" não pode deixar de ser estranha a nós, cujo significado racional não poderíamos mais compreender, mas cujo significado metafórico e simbólico ainda somos capazes de intuir justamente pela persistência e pela imorredoura validade de certas formas arquetípicas comuns a todo tempo e a todo lugar.

2. Susanne Langer e a virtualidade do símbolo artístico

O erro de Susanne Langer, que ainda assim deve ser considerada como uma das mais hábeis divulgadoras do pensamento cassireriano[5], foi querer estender algumas dilatações da sua teoria simbólica da música às outras artes. Enquanto para a música esta autora havia conseguido identificar uma justificativa simbólica ("A música como criação de formas simbólicas do sentimento humano"), que podia ser em parte satisfatória, nas sucessivas adaptações da sua teoria às outras artes e, sobretudo, em sua adoção parcial das demasiado áridas catalogações semióticas de Morris, ela foi bem menos convincente. Langer distingue *sinais* de *símbolos* em seu primeiro volume, enquanto no último adota a distinção feita por Morris entre *sinal* e *símbolo*, enquadrando-se ambos no conceito mais amplo de signo. Assim, enquanto o sinal vale para *indicar* um objeto ou uma situação, o símbolo permite levar-nos à concepção de uma "idéia" que ele encarna prescindindo de toda sua discursividade. A qualidade simbólica da arte, de fato, consiste em não ser redutí-

5. A respeito da obra de Susanne Langer, remeto ao meu ensaio *L'Estetica simbolica e l'opera di Susanne Langer*, "Rivista Critica di Storia della Filosofia", 1956. Dentre as obras desta estudiosa ver, sobretudo: *Phylosophy in a New Key*, Harvard, 1942 (última edição Cambridge Mass., 1957) e *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Phylosophy in a New Key*, Scribner's, Nova York, 1953 (trad. it. Feltrinelli, Milão, 1965), e o recentíssimo *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*, Scribner's, Nova York, 1957.

Neste último trabalho, Langer revisou o seu vocabulário técnico. Do mesmo modo que, ao passar de *Phylosophy in a New Key* para *Feeling and Form*, havia adotado a repartição proposta por Morris do "signo", que compreende "sinal" e "símbolo" (enquanto no primeiro livro tal distinção não aparecia), nestes últimos ensaios substituiu a *significant form* de Bell pela expressão *expressive form*. E não é só: chega a limitações ainda mais amplas do conceito de "símbolo" aplicado à arte, limitações que não podemos deixar de subscrever. O autor chega mesmo a afirmar: "The difference between the funcion of a genuine symbol and a work of art... is greater than I had realized before."

vel a um esquema significante e discursivo, mas sim a uma significância já implícita em sua formatividade apresentativa. Onde o significado implica sempre uma referência conceitual, a falta de uma discursividade propriamente dita faz com que a significância da arte seja sempre ou quase sempre apenas de ordem apresentativa e simbólica.

Por esta razão, a arte é formada de unidades gestálticas indivisíveis e que não podem ser reduzidas a signos discursivos.

No entanto, além de negar a discursividade e, portanto, a conceitualidade da arte, Langer negou da mesma forma a sua identificação com o sentimento; a arte não exprime diretamente os nossos sentimentos, mas a *idéia* de tais sentimentos; ou seja, a arte nada mais é que o símbolo, a *reprodução virtual* do nosso universo patético. Se, então, Langer se reporta, no que diz respeito às suas especulações lingüísticas, ao *Tractatus* de Wittgenstein e à *Sintaxe lógica* de Carnap (permitindo-lhe ambos basear seu sistema numa sólida plataforma analítica), ela recorre, para uma explicação eficaz das diversas linguagens artísticas a uma teoria sua, a da *ilusão primária*, ou seja, daquela qualidade virtual particular — bem distinta de toda qualidade fenomênica — que toda arte proporcionaria e que constituiria a sua verdadeira razão de ser sempre matéria ilusória e não identificável com os dados da nossa percepção.

Se, para Wittgenstein e Carnap, a linguagem, concebida como símbolo discursivo, era a única forma de conhecimento, para Langer a transmissão de um gênero diferente, mas não menos eficaz, de conhecimento também é possível através das formas simbólicas não discursivas da arte.

3. *Charles Morris e a estética semiótica*

A estética semiótica, ou seja, aquele gênero de estética que se baseia no estudo da teoria dos signos para conseguir precisar e explicar a arte teve o seu momento de sucesso passageiro, acreditamos, em decorrência da difusão das pesquisas de Morris e dos outros lingüistas anglo-saxões[6]. No entanto, sua eficácia está desti-

6. Um volume que reúne numerosos ensaios de autores anglo-saxões em torno dos problemas da estética e da linguagem é *Aesthetics and Language*, publicado por William Elton, Oxford, 1954, com ensaios de W. B. Gallie, Gilbert Ryle, Beryl Lake, Arnold Isenberg, S. Hampshire, J. A. Passmore, O. K. Bouswsma, Helen Knight e Paul Ziff.

nada a um rápido declínio, uma vez que não é possível reduzir o estudo da arte ao dos seus meios lingüísticos, como não era possível reduzi-lo ao de seus meios físicos, técnicos, nem ao de seus conteúdos patoeidéticos, ou éticos. Apenas de uma análise que leve em conta todos esses segmentos, distintos entre si ainda que aparentemente próximos, pode derivar uma maior compreensão do devir da arte e da sua função ética e social. Morris, sobretudo em seu ensaio *Science Art and Technology*[7], distinguiu entre diversos tipos de discurso redutíveis a três dimensões lingüísticas principais: a *semântica* (que põe em evidência a relação entre os sinais e os objetos indicados e que se identifica no discurso científico), a *sintática* (que estuda sobretudo a estrutura sígnica na relação recíproca que os signos contraem entre si e que se identifica no discurso estético) e a *pragmática* (que diz mais respeito à eficácia dos signos no uso prático-tecnológico). Deixando de considerar aqui as diversas dimensões e os diversos elementos do discurso, podemos precisar que, segundo Morris, constitui um tipo particular de linguagem a obra de arte em si, considerada no caso concreto da pintura, do poema, da peça musical, que são, eles mesmos, uma linguagem — ou melhor, um signo ou *complexo sígnico* —, de modo que falar em "discurso estético" não significa falar sobre a arte, mas discutir a respeito do dis-

---

Dentre estes lembramos sobretudo o ensaio de ryle indicativo do método analítico seguido por este autor que, neste caso, analisa nos mínimos detalhes os diversos "significados" de *to feel*; o de Lake, que investiga a natureza tautológica, apriorística, de diversas teorias estéticas, em especial da crociana "arte = expressão" e da de Clive Bell "arte = forma significante. Porém, o ensaio que nos parece mais importante para o nosso assunto é o de ARNOLD ISENBERG, *Critical Communication*, onde são analisadas as diversas qualidades de comunicação através da arte e através da linguagem crítica e onde se tenta distinguir entre comunicação crítica e outros tipos de comunicação. Enquanto, por exemplo, na comunicação ordinária através da palavra, os símbolos de que nos valemos podem ter uma "significância" independentemente das nossas percepções sensoriais, uma das funções da crítica é efetuar uma comunicação no nível da nossa sensitividade de maneira a induzir uma igualdade de visão e de conteúdos experimentados.

7. De CHARLES MORRIS, no que se refere ao território da estética, ver sobretudo os ensaios *Aesthetics and the theory of Sign*, "J. of Unified Science", VIII, 1939, e *Science Art and Technology*, "The Kenyon Review", I, 1939; e a respeito da obra de Morris o volume fundamental de FERRUCCIO ROSSI-LANDI, *Charles Morris*, Bocca, Milão, 1953. Para uma recente tentativa de crítica e de ampliação da estética semiótica de Morris e Langer, cf. o volume de EDWARD BALLARD, *Art and Analysis*, 'sGravenhage, 1957, onde é desenvolvida uma teoria da "self-significance" do símbolo estético, enquanto se aceita a definição de Langer de "unconsummated symbol". Segundo o autor, na contemplação estética poderia verificar-se uma "analogia" entre a obra e o fruidor da mesma, que levaria à construção de "análogos" sempre renovados da obra inicial. Ballard procura pôr num pedestal aristotélico as conquistas da mais recente estética semântico-simbólica, sem todavia consegui-lo de todo.

curso das próprias obras, identificado em suas linguagens específicas. Esses signos artísticos, por outro lado, são, segundo Morris, signos totalmente particulares que ele definiu como *icônicos*, exatamente para indicar seu caráter imaginativo-mimético, ou seja, sua qualidade de designar através da presença em si de alguns dos caracteres próprios aos objetos denotados.

Se o signo estético — ou seja, a obra de arte enquanto tal — for capaz de designar as propriedades de valor da obra em si e é, por sua vez, um ícone, ou seja, uma imagem que incorpora os valores específicos da obra, ele será, ao contrário dos demais signos de que se vale o discurso científico ou tecnológico, um signo cujo *designatum* é um valor. No próprio ato de perceber a obra de arte, o fruidor não terá necessidade de referir-se a outros objetos (de recorrer a outros *denotata*, mas deverá referir-se diretamente aos valores de que a obra é um signo. Daí, poderemos acrescentar que a arte serve, sim, a um gênero de comunicação (como ocorre em geral com as diversas linguagens), mas a um gênero de comunicação que diz respeito exclusivamente aos "valores" e não às asserções, ou àqueles elementos "verídicos" próprios do discurso científico e lógico. As asserções feitas pela arte — inclusive no caso da poesia e da literatura — são apenas incidentalmente válidas para transmitir certas "verdades". Esta última opinião, obviamente, deve nos deixar em dúvida, porque, embora a linguagem artística não deva ser confundida com a linguagem científica, lógica e comum, ainda assim devemos admitir que também através dela — os exemplos são incontáveis — se deu uma comunicação não apenas de valores, mas de conceitos; mais ainda, de conceitos cuja importância para a humanidade talvez tenha superado a de outros setores do saber.

4. A ambigüidade como fator estético

No entanto, muitas vezes é justamente na inverdade — melhor diríamos na ambigüidade — particular dos conceitos expressos que se oculta uma das características de certa arte e de certa poesia.

Se com o termo "ambigüidade" nos referimos a uma condição de incerteza voluntária, ou mesmo involuntária, a uma condição de suspensão e de espera, de imprecisão, mas também de plurissignificância, talvez poderemos admitir que tal ambigüidade seja considerada como um fator de criação e de fruição estética. Entre aqueles que se interessaram por este curioso aspecto da arte deve ser lem-

brado Empson, que, em *Seven Types of Ambiguity*, veio a considerar a ambigüidade como uma "das raízes primeiras da poesia"[8]. Entretanto, naquele ensaio, como em seu volume mais empenhado *Multiple Meanings*[9], Empson estava sobretudo em busca — poderemos dizer à caça — da ambigüidade semântica da palavra poética que se revela tanto na plurissignificação (denotação múltipla) da mesma, quanto no fato de a palavra poética ser tão freqüentemente eficaz justamente em razão da sua "imprecisão conotativa".

Como é sabido, Empson é um dos autores que não aceitam a "teoria emocional" pura da poesia (ou seja, aquela que recusa toda importância ao significado literal da palavra), mas insiste no fato de que mesmo em torno das questões poéticas se possa "raciocinar", aproximando-se nisso dos paladinos das teorias "cognitivas", isto é, daqueles que dão importância inclusive ao que as palavras poéticas "querem dizer".

No entanto, o que nos importa aqui é sobretudo notar que, sob o nome de ambigüidade, pode-se entender um conceito muito mais amplo, que se estende por exemplo às chamadas "notas ambíguas" utilizadas por certa música de jazz (para indicar o titubeio tonal espontâneo na voz de certos cantores negros e, depois, obtido com arte por muitos instrumentistas de jazz, exatamente para sublinhar a incerteza sonora derivada da diferença entre a escala pentatônica negra original e nossa escala temperada), assim como pode se estender à chamada "ambigüidade gestáltica", ou seja, à presença, na percepção de configurações idênticas por indivíduos diferentes, de uma incerteza perceptiva, ou de uma oscilação perceptiva na interpretação do fundo e da figura. Esse fato[10] serve para provar que,

8. WILLIAM EMPSON, *Seven Types of Ambiguity*, New Directions, Nova York, 1947 (trad. it. Turim, 1965). Sobre o mesmo tema ver também o capítulo *Ambiguity, added Dimension and submerged Metaphor* no volume de R. P. Warren, *Understanding Poetry*, 1952 (1938). Sobre a *alogicidade*, que pode ser comparada à ambigüidade em um discurso poético, também disse palavras exatas MARIO PETRUCCIANI, *La poetica dell'ermetismo*, Loescher, Turim, 1955. Sempre a respeito de "ambigüidade" veja-se: A. KAPLAN e E. KRIS, *Aesthetic Ambiguity*, "Phil. and Phen. Research", vol. VIII, 1948, p. 415, e o comentário a este último texto por parte de ISABEL C. HUNGERLAND, *Poetic Discourse*, University of California Press, 1958, pp. 26, 27. A autora investe contra algumas teorias recentes que pretenderiam elevar as ambigüidades verbais em poesia a motivo constante de excelência poética.

9. W. EMPSON, *The Structure of Complex Words*, New Directions, Nova York.

10. Remeto aos já citados trabalhos de R. Arnheim sobre a percepção em relação às teorias da *Gestalt*. Já Ehrenzweig, de resto, havia observado esta "indeterminação" particular da arte moderna, quando afirmou: "[Na arte moderna] there seems to be no well-defined wholes in perception", *Unconscious From-Creation in Art*, "British J. of Med. Psych.", 1948, p. 185.

com muita freqüência, o artista deseja obter essa imprecisão interpretativa exatamente para criar um efeito de oscilação e de titubeio formal. Como se vê, estamos muito longe do antigo conceito da "boa forma", a forma perfeita por antonomásia, por vontade fisiológica, ou por graça matemática. No entanto, caímos em cheio no pântano da incerteza, do problemático, do ambíguo. Achamos todavia que muita arte de hoje em dia se revela eficaz justamente pelo surgimento deste halo de incerteza e de ambigüidade, presente, de resto, em épocas e civilizações remotas, presente, por exemplo, em boa parte da arte extremo-oriental, começando justamente pelos próprios ideogramas sino-japoneses, que muitas vezes são exemplificativos de tal ambigüidade formal-significativa, ou seja, dotados de uma imprecisão de signo e denotação que serve para torná-los mais preciosos e misteriosos, justamente em sua indecifrável ambigüidade.

Entretanto, muitas vezes pode-se também fazer coincidir a ambigüidade com a irracionalidade e a ilogicidade. Não que eu queira estender essas propriedades a todas as artes e a todos os períodos. Com certeza, porém, em nossa época, o irracional e o ilógico (não digo o inverossímil, uma vez que, como ensina Aristóteles, "é melhor uma coisa ilógica e impossível do que uma coisa inverossímil"[11]) surgem freqüentemente em diversos aspectos das artes. O surrealismo literário-pictórico é uma prova disso. E, se o surrealismo pictórico aproveitou, do ilógico, apenas o lado pior introduzindo um elemento literário na arte visual e, portanto, já "traindo o seu meio" e infirmando o valor desta arte, o surrealismo literário em suas melhores produções (de Lautréamont a Morgenstern, de Desnos a Tzara) deu provas de saber valorizar justamente certos as-

---

Segundo os gestaltistas, inclusive a incerteza e a ambigüidade formal de muitas pinturas modernas (e antigas) podem sempre ser reduzidas a razões psicológicas. Ver por exemplo o excelente capítulo dedicado a este problema in RUDOLF ARNHEIM, *Art and Visual Perception*, California University Press, 1954, pp. 182-87, em que são analisados um desenho de Matisse e um de Lipschitz, e é reproposto o exemplo da "balaustrada mágica", para demonstrar a predominância da convexidade sobre a concavidade na leitura das imagens mais como figura do que como fundo.

Segundo outros autores, uma das conseqüências da ambigüidade formal em pintura é criar um sentido de movimento. Assim afirma CARLA GOTTLIER, *Movement in Painting*, JAAC, XVII, I, 1958, que explica: "One pattern claims our attention and asserts itself as figure, relegating the other one to the background. Then our attention is directed to the other pattern and the first recedes into the second plane... Thus the attention wavers between two spectacles and they spring alternately into focus". Exemplos de ambigüidade estrutural, sempre segundo o autor, podem ser encontrados em Arcimboldi, Matisse, em muitos cubistas, e até mesmo em certas esculturas maiores.

11. ARISTÓTELES, *Poética*, 1460a, 26-27: "*προαιρεῖσθαι τε δεῖ ἀδύνατα εἰχότα μᾶλλον ἢ δύνατα ἀπίθανα*"

pectos de impossibilidade, de improbabilidade, de ambigüidade, extraindo deles indiscutível eficácia artística.

5. *Símbolos universais e individuais*

A presença — já nos tempos e nas civilizações mais remotas — de formas simbólicas universais e recorrentes nos territórios mais divergentes do mundo sempre fez os estudiosos penderem para uma concepção que estabeleça como base desse material simbólico "realidades" físicas, substanciais. Basta lembrar, a título de exemplo elementar, a analogia entre a *água*, a *lua*, os chifres em forma de lua de certos animais (*ovelhas, cabras*), o fato de que o ideograma chinês que indica *água* também exprime o conceito de *ovelha* — e acrescentaremos que o nosso "cielo a pecorelle acqua a catinelle" é uma evidente contrapartida do grego "egeo" (de *aix-gos*), mar e ovelha juntos[12].

Mas, se muitos símbolos tiveram uma iconologia comum em toda parte e até um cortejo metafórico análogo nas mais diversas línguas, há e houve categorias de símbolos muito particulares e limitados em sua extensão geográfica e topográfica, mas igualmente poderosos e, no que nos diz respeito, suscitadores de representações artísticas. De fato, em nossos dias, esse vasto material simbólico, que ainda ontem vivia nas imagens do touro, da esfinge, do cordeiro, do umbigo, do lótus, da suástica, da cruz, foi perdido, ou tornou-se objeto de especulações intelectuais ou de reviviscências ocultas. Temos, quando muito, uma sensação de curiosidade ambígua e arcana diante dos signos do zodíaco, dos planetas, dos tarôs, outrora sagrados e hoje reproduzidos nos jornalecos de rotogravura.

Aquela eficácia, pelo menos artística, se já não mágica, que esse amplo setor de imagens simbólicas revestia até o final da Idade Média e que ainda havia encontrado em pintores como Bosch[13] uma razão de ser, ou melhor, uma função suscitadora de novas analogias e de novas iconografias inéditas, foi perdida em toda parte, ou

12. Este exemplo é tirado de OLIVIER BEIGBEDER, *La Symbolique*, PUF, 1957, que estuda os símbolos mais importantes da antiguidade, desde a *Mandala* indiana até o *Yin e Yang* chinês, o simbolismo egípcio, românico e cristão etc.

13. Procurei investigar a respeito das origens e dos significados do vasto material simbólico de que se valeu o pintor flamingo em meu volume *Hieronymus Bosch*, Mondadori, Milão, 1953. Ver ainda o ótimo volume de W. FRAENGER, *Das Tausendjährige Reich*, Winkler, Coburg, 1947.

decaiu a equívocos e lúbricos comprazimentos sexualizados de onirismos surreais. E isso já nos diz como mudou — funcionalmente — a arte de hoje em relação à de ontem, e como mudou nossa atitude em relação a ela.

No entanto, o homem, o artista, mesmo hoje, percebe uma urgência íntima de *velar*, de mascarar[14] sob a égide de signos indecifráveis seus impulsos mais íntimos e privados. E não se trata apenas de impulsos sexuais, mas das fontes secretas da vida e do pensamento, que são a base de toda a nossa atividade criadora.

Eis por que ainda hoje assistimos muitos artistas empreenderem uma tentativa muitas vezes inconsciente de criar um *simbolismo pessoal*, que se revela tanto nas obras visuais como nas obras literárias ou musicais, e que consiste na fixação de um gesto, de um signo, de uma assinatura, que seja capaz de se transformar em selo, em "marca" personalíssima e irreproduzível. Podemos percebê-lo em toda parte: no *doodle* que o homem de negócios garatuja enquanto telefona, como também no floreio cifrado de Mathieu traçado sobre suas telas como uma espécie de gigantesca assinatura, no hieróglifo noturno de Kline, assim como nos alfabetos simbólicos de Pomodoro, Alcopley, Capogrossi, Hartung; reencontramo-lo no uso insistente de certas palavras, que podem ser científicas, como as de Been, dialetais, como as de Gadda, ou "herméticas", como as de Montale, de Eliot, e em certas curvas de Aalto, de Niemeyer, de Wirkkala.

Objetar-se-á que o que chamei de "símbolo pessoal" nada mais é que o "estilo" de um artista. A observação é em parte exata: acredito, justamente, que nos dias de hoje se esteja instituindo um estilo individual — ainda que fragmentário, impreciso, não desejado — no lugar daquele que, em tempos passados, foi o estilo generalizado de uma época que muitas vezes tinha em uma simbologia específica a sua insígnia mais exemplar. Muitas vezes um capitel, um friso, um tímpano, um intervalo, o gesto de uma dança, um instrumento musical, foi o equivalente simbólico de toda a arte de uma época. E isso em épocas ainda próximas de nós: basta um friso de Guimard para "simbolizar" a nossos olhos um período típico do *art nouveau*; basta um acorde de sétima diminuta ou de décima terceira para nos transmitir a atmosfera de uma estação musical.

14. Com relação ao conceito de "velar" (*celare*) e de sua relação com o demoníaco, ver o interessante volume de ENRICO CASTELLI, *Il Demoniaco nell'arte*, Electa, Milão, 1951.

Uma importante coletânea de ensaios sobre *Filosofia e Simbolismo*, reunidos por Enrico Castelli, Bocca, Roma, 1956, contém escritos de Adorno, Breton, Bianco, Gianquinto, Munro, Przywara, Pucci etc.

III

VALOR DO MEIO EXPRESSIVO

1. Inconvenientes e empecilhos das teorias simbólicas

Quis deter-me no valor simbólico da arte e em algumas teorias que consideram a arte como simbólica porque me parece que esta atitude está, hoje, entre as mais discutidas. Faço questão, entretanto, de reafirmar que não compartilho, a não ser parcialmente, essa postura. Se é verdade que boa parte do material que constitui a base das artes figurativas é simbólico e se, muitas vezes, também outras artes — como a dança, o teatro, a própria poesia — se valem de materiais que poderemos considerar metafóricos e translatos, parece-me errôneo, por outro lado, querer a todo custo estender esta acepção a todas as artes indiscriminadamente e a todas as obras artísticas de todos os tempos e lugares. Foi este, sem dúvida, o erro de uma estudiosa como Langer que, em seu segundo volume, *Feeling and Form*, procurou a duras penas ampliar uma teoria, surgida a respeito da linguagem musical, às outras linguagens, e acreditou poder adaptar, para cada uma delas, uma definição constante: a de *virtualidade*, que especificaria sua natureza indireta e translata, chegando assim a algumas definições que não podemos deixar de considerar absurdas, como a de explicar a escultura como "volume cinético virtual"[1], a dança como "reinado do poder" criado por um "gesto virtual"[2], a arquitetura como a constituição de um "domínio étnico virtual", e assim por diante[3].

Pois bem, já em diversas ocasiões, a arte, além de simbólica, é essencialmente técnica (no sentido geral da construção) e, como tive já

1. Cf. *Feeling and Form*, p. 90: "The semblance of kinetic space".

2. *Ibid.*, p. 175: "The primary illusion of dance is a virtual realm of Power... created by virtual gesture".

3. *Ibid.*, p. 97: "That is the image of an ethnic domain, the primary illusions of architecture".

ocasião de explicar em meu volume precedente[4], constitui uma só coisa com o meio técnico-expressivo em que se apóia e no qual se encarna.

Veremos, por exemplo, no parágrafo dedicado ao objeto industrial moderno, que, freqüentemente, tal objeto *também* pode ter uma função simbólica; tratar-se-á, no entanto, de um caso limite, não de uma qualidade generalizável. O mesmo pode-se dizer de boa parte da arquitetura (inclusive daquela que não se limita a ser mera "construção" e que, portanto, podemos considerar com razão como "arte"), de boa parte da música e das artes visuais em geral.

Exatamente a arquitetura nos ensina que o homem sentiu e sente um impulso constante que o leva a construir algo. Construir é, por si só, criar, dar vida a um domínio, distinto do domínio natural, que seja vivo por suas características humanas essencialmente técnicas e de nenhum modo simbólicas. Não acreditamos que uma fácil interpretação de tipo freudiana — que reduza a "casa" ao elemento materno, ou o quarto a seu valor pejorativo feminino (*Frauenzimmer*) — possa ser um esclarecimento suficiente do real valor artístico da arquitetura.

O erro de querer dar uma interpretação simbólica de cada etapa concluída pela arte se mostra cada dia mais evidente. Um dos exemplos mais típicos nos é proporcionado pelo estudo da perspectiva, que ocupou inúmeras mentes ilustres nas últimas décadas (depois de tê-las ocupado ardentemente, mas com um interesse mais científico, durante os primeiros anos da Renascença).

2. *Importância dos dados técnicos na avaliação estética*

Diante da interpretação de Panofsky (baseada, como é sabido, na doutrina de Ernst Cassirer das formas simbólicas), segundo o qual a perspectiva e suas transformações dependem justamente de uma exigência simbólica dos homens, segundo as diversas épocas, e diante de outras doutrinas mais sociológicas (como a de Francastel, que busca justificar a transformação da espacialidade renascentista tendo como base argumentações de ordem econômico-social), acredito estejam ainda do lado da razão aqueles estudiosos (como Luneburg, Laporte, Michelis, Gioseffi), que justificam tais mutações com base em exigências de ordem técnico-histórica, e não simbólica.

E, entenda-se, dizendo "técnico" não quero me referir a uma "melhora de conhecimentos científicos", nem à maior experiência no uso da geometria, mas justamente ao fato de que, dependendo da época que está sendo examinada, nos deparamos com algumas

4. Ver a respeito destas citações *DT*, p. 65.

condições existenciais particulares (em cuja base podem estar, sem dúvida, razões éticas e sociais, científicas e religiosas) que tornaram indispensável a afirmação e a evolução de uma técnica determinada, a única idônea e conatural àquela era — e, além do mais, a única que correspondia à colocação perceptiva particular do homem da mesma época[5].

Outros inúmeros exemplos poderiam ser dados, a respeito do que estou expondo, mas não posso me permitir recordar todos. Tomem, ainda, o conhecido caso do uso da broca na incisão da pedra e do mármore, na época bizantina.

É bem sabido que esta "técnica" já estava sendo utilizada por volta do século II, como se pode ver em algumas estátuas do museu bizantino de Atenas e em muitos sarcófagos tardo-romanos. No entanto, enquanto aquelas primeiras tentativas são o testemunho de uma utilização medíocre e apressada de tal técnica (utilização devida, sem dúvida alguma, a razões "econômicas" de simplificação do trabalho e, portanto, de menor custo do mesmo, tanto assim que, de fato, vê-se que é empregada apenas em sarcófagos modestos, pertencentes a famílias de poucas posses, em que o objetivo era obter um efeito aproximado com uma mínima utilização de tempo e de trabalho), o mesmo meio torna-se, na época sucessiva, um dos mais refinados procedimentos de que os artistas bizantinos se valem para criar os bordados aéreos de suas almofadilhas e de seus frisos de mármore.

Um exemplo, este, onde não há implicação simbólica que possa justificar a adoção de um meio novo, mas apenas a presença de um elemento técnico de muito bom gosto. E, mais uma vez, dizendo "técnico" não quero dizer apenas "material": a distinção idealista entre técnica interna e técnica externa já é parte integrante do passado, tratando-se aqui de um fator técnico que leva à constitui-

5. Reporto-me ao que já tive oportunidade de dizer a este respeito em meu ensaio *Le oscillazioni del gusto*, Lerici, Milão, 1958, e refiro-me mais uma vez ao interessante artigo de Ludovico Geymonat, *Riflessioni sulla storia delle tecniche della ragione umana*, "Aut-Aut", nº 13, 1953, onde coloca-se em evidência a história das lentes medievais e da sua adoção pelos meios científicos da época apenas muito tempo depois de terem sido descobertas por modestos artesãos, e isso *contra* as doutrinas e as teorias científicas imperantes na época, para demonstrar as modificações sofridas pelas técnicas racionais de que o homem sucessivamente se utiliza. As mudanças nas técnicas racionais podem justificar as mudanças do pensamento filosófico, bem como podem justificar as mudanças que ocorrem no pensamento e na criação artística. Da mesma maneira que não é admissível acreditar em um absoluto metafísico imutável das regras lógicas (como desejaria o idealismo), não é oportuno acreditar em um absoluto imutável dos princípios estéticos que regem a produção e a fruição artística.

ção de um novo meio expressivo. Encontramo-nos hoje em uma época em que, a cada instante, verificam-se casos do mesmo tipo: sejam as sonoridades novas e embaraçantes dos moduladores de freqüência, sejam os materiais inéditos utilizados pelos escultores modernos (lâmina e fio, corda e detritos de ferro), sejam as cores borrifadas ou pingadas na tela; sejam as gigantescas serpentinas envernizadas de esmaltes dos grandes complexos industriais...

Nem todo material novo terá logicamente de ser considerado "artístico", nem tudo o que é inédito deve ser, por isso, apenas desculpado e aceito. Mas é certo que a sensibilidade artística do homem de hoje poderá formar-se, mais do que nas frias salas funerárias dos museus, diante das obras vivas da vida cotidiana, se destas obras souber compreender as novas conquistas formais e os novos elementos criadores.

3. Distinção das artes através dos seus meios expressivos

Entre os muitos métodos de distinção das diversas artes tentados pelos estetas e pelos historiadores da arte, talvez o mais simples e aceitável seja o que se baseia em uma distinção fundamentada na diversidade dos *media*[6] utilizados, ou seja, dos materiais "físicos", propriamente ditos, de que o artista se valeu para dar forma e corpo à sua imagem artística. Vimos que os diversos — e, não raro, confusíssimos — "sistemas das belas artes", como os bem conhecidos e hoje antiquados de um Alain[7], de um Meyer-Greene, de um

6. Uso aqui o termo "media" em vez de "meios de expressão", seguindo nisso o exemplo de muitos autores anglo-saxões, mas fazendo também notar que a adoção desta palavra latina — *medium* plural *media*, — numa acepção como esta me parece também possa ser estendida ao italiano.

7. Entre esses "tratados" que constituíram durante certo tempo as pedras miliares dos estudos de estética, devem ser lembrados pelo menos ALAIN, *Propos sur l'esthétique*, Puf, Paris, 1949; R. BAYER, *Traité d'Esthétique*, Colin, Paris, 1956; R. G. COLLINGWOOD, *The Principles of Art*, Oxford, 1938; ALAIN, *Systhème des Beaux-Arts*, Paris, 1920; ÉTIENNE SOURIAU, *La correspondence des Arts*, Flammarion, Paris, 1947; J. VOLKELT, *Systhem der Aesthetik*, München, 1905; M. DESSOIR, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1923. E, na antiga e gloriosa "Zeitschrift für Aesthetik", os ensaios contendo os "sistemas" de Urries y Azara (nº 15, 456, 9) e Leo Adler (nº 13, 258, 1923). O. KÜLPE, *Grundlagen der Aesthetik*, Leipzig, 1921; THEODOR LIPPS, *Grundlegung der Aesthetik*, Hamburgo, 1903; EMIL UTITZ, *Grundlegung der Allgemeinen Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1914; GEORGE SANTAYANA, *The Sense of Beauty*, Nova York, 1896. Consultar, sobretudo, no que diz respeito às relações entre as artes e para uma crítica aos diversos sistemas: THOMAS MUNRO, *The Arts and their Interrelations*, The Liberal Art Press, Nova York, 1957 (1949).

Souriau, levaram, todos, a muito pouco. Hoje em dia, ouvir falar de "artes maiores e artes menores", de "artes puras" e "impuras", de artes de primeiro e de segundo (e por que não de terceiro e de quarto?) grau, de artes aplicadas ou decorativas, de artes espaciais e temporais, não pode deixar de parecer no mínimo rizível. Por uma ou outra razão, uma dessas subdivisões resultará enganosa ou inadequada e bastará a "invenção" de uma nova forma de arte (como o "móbile" de Calder, ou o filme abstrato, como o plástico motorizado de Tinguely ou a música eletrônica, como o objeto industrial, ou a poesia visual ou "concreta") para destruir todo um complexo e inútil edifício de gêneros e de espécies. Tratar as artes como borboletas ou libélulas, aprisioná-las dentro de classes e famílias, como se faria com um coleóptero ou um lepidóptero, um nematelminto ou um platelminto, sempre nos pareceu no mínimo ingênuo e improdutivo. E é por essa razão que, se a estética idealista pecava em não querer levar em conta a "materialidade", a *choseité* da obra, da mesma forma pecaram as estéticas que se voltaram para uma aborrecida classificação programática para tentar desvendar o mistério da arte ou catalogar as suas criações.

No entanto, impõe-se uma análise das diversas artes que leve em consideração os seus *media* exatamente porque este é o único meio honesto e lícito de estudar as suas características "somáticas e psíquicas". Muitas vezes, é justamente uma determinada cor, um som, um ruído, talvez, ou ainda um ritmo e uma cadência de uma língua pouco conhecida, que constitui a espinha irritante capaz de fazer explodir a centelha da invenção e que poderá levar à produção de uma obra eficaz. Naturalmente, dizendo "medium" ou meio expressivo, eu me refiro não apenas ao material pictórico, plástico, musical, mas também àquele material "humano" que é, por exemplo, o corpo do homem na dança, a voz do homem no teatro, ou no canto, que são, neste caso, materiais constitutivos primários, além de meios de reprodução e de recriação da obra[8].

Portanto, se é o meio material que condiciona, pelo menos em boa parte, a obra, este meio, como afirma Dewey[9], poderá ser ativo mas também passivo, poderá ajudar mas também dificultar a criação, pois será, antes, motivo de dificuldade toda vez que vier a ser usado contra a sua própria natureza, isto é, quando determina-

8. Na Itália, um dos primeiros a tratar seriamente de um estudo estético dos "meios de expressão" foi ALFREDO GARGIULO, *Scritti di Estetica*, organizado por M. Castiglioni, Le Monnier, Florença, 1952.

9. JOHN DEWEY, *Art as Experience*, Nova York, 1934 (trad. it. *L'arte come Esperienza*, La Nuova Italia, Florença, 1951, com uma introdução de Corrado Maltese).

da arte recorrer a um meio que não lhe pertence ou que não lhe é consangüíneo.

4. Necessidade de uma "encarnação" do germe artístico

Com demasiada freqüência, os estetas especularam a respeito da presumida possibilidade de uma arte ideal surgida na mente do artista, já madura e realizada antes mesmo de sua tradução material e extrínseca. Não acredito e não me presto a acreditar em opiniões desse tipo, mesmo porque ninguém jamais poderia nos fornecer a prova da sua veracidade. Quem quer que tenha tido uma familiaridade, ainda que temporária, com a produção artística, saberá quanto o embrião formal, o momento inicial, a imagem plástica, musical, poética, dista da realização propriamente dita dos mesmos. Portanto, acredito ser oportuno colocar desde o início esta limitação e não raciocinar jamais a respeito de arte a não ser em termos de uma produção artística plenamente expressa e que se tornou comunicável ao próximo.

Acontece, isso sim, e já o afirmamos em outra parte[10], que um "conceito" inicial, um primeiro impulso imagético, se manifeste em nossa mente e nos pareça pronto e formado, carregado de todos os atributos da obra expressa; mas será mera ilusão. Eis que, em contato com a matéria física — com o mármore, ou o cimento da arquitetura, com a argila ou a madeira da escultura, com a tela e a cor, com a própria palavra da nossa língua falada comum —, esse impulso primitivo se transforma, se enriquece com dificuldades imprevistas, se simplifica com "auxílios", igualmente imprevistos, que lhe são oferecidos pelo próprio material elaborado. E o produto artístico definitivo não apenas será diferente ou mesmo oposto àquilo que se previu, mas terá características diferentes das do embrião inicial aparente.

Em outras palavras, é típico da criação artística absorver e fagocitar algumas "constantes" de época e topológicas presentes no mundo exterior e que são justamente as que permitem o caráter de comunicabilidade da obra. E talvez seja isso que nos autorize a considerar a obra de arte como um produto que nunca é de todo individual, mas que participa da vida de um tempo — do *Zeitgeist* —,

10. Cf. *DT*, p. 68 e *passim*. A respeito do valor da "idéia", cf. L. PAREYSON, *op. cit.*, p. 132 e *passim*.

qualquer que seja o valor que estejamos por conceder a tal "espírito do tempo".

Considere-se, por exemplo, o caso da arquitetura, que é dos mais claros: esta arte, mais que as outras, requer um projeto meticuloso e definitivo e não pode satisfazer-se com o simples esboço preliminar. Poder-se-ia considerar que, ao contrário das outras, ela pode expressar-se acabadamente através de seu projeto definitivo, através de um traçado da planta e do alçado, através das projeções ortogonais ou da apresentação de uma maquete em escala reduzida. No entanto, isso seria um ofuscamento grosseiro, uma vez que sabemos quão freqüentemente um edifício difere do seu projeto inicial por causas múltiplas e mesmo imprevisíveis. Bastaria o exemplo solene, por demais fácil, até, do Campanário de Pisa, esta obra de arte que, por uma acomodação do terreno, viu transformada toda a composição da admirável praça, o que sem sombra de dúvida não teria ocorrido sem esta intervenção jocosa ou zombeteira do destino[11].

Contudo, mesmo sem chegar a esses extremos, não há projeto e não há maquete que possa nos dar com segurança aquele encontro do componente natural fornecido pela paisagem, pelos materiais, pela natureza, e pela vontade edificatória mais ou menos exata do homem.

Um discurso análogo pode ser repetido para a música, que também possui uma linguagem[12], cuja sintaxe é suficientemente exata

11. A respeito das complicadas vicissitudes estático-estéticas do campanário apareceu um interessante estudo de PIERO SAMPAOLESI, *Il Campanile di Pisa*, Pisa, 1956.

12. Fique entendido que sempre me servirei aqui do termo "linguagem" no sentido de uma função expressiva e comunicativa global e generalizada do homem, função que pode se realizar — no que diz respeito ao território artístico — quer através da *palavra* (articulada nas diversas *línguas* [ou idiomas] faladas), quer através das expressões plásticas, cromáticas, sonoras etc., das diversas artes. Portanto, ao dizer "linguagem musical" ou "linguagem plástica", não pretendo de forma alguma identificar, nem tampouco assimilar a música ou a escultura à "palavra", mas sim estender à música e à escultura aquelas qualidades expressivas de que inclusive as *artes da palavra* (valendo-se das diversas *línguas*) são capazes. De um ponto de vista mais geral e não restrito ao território artístico, gostaria de precisar que, com o "termo "linguagem", entendo aquele sistema expressivo e comunicativo geral e global, por sua vez passível de ser subdividido nas diversas *línguas* (faladas) ou idiomas, e nas diversas espécies de *linguagens* (linguagem lógica, linguagem livre, linguagem científica etc.). A arte, portanto, no que diz respeito às suas relações lingüísticas, não pode ser identificada nem com a "linguagem" *tout-court*, nem com qualquer outra língua, pois está "contida na esfera da linguagem e, por sua vez, contém a da língua (para aquele setor que chamamos "artes da palavra" ou discursivas), enquanto se vale de elementos quer simbólicos, quer técnicos, quer imagéticos extralingüísticos e extradiscursivos que, todavia, podem constituir uma "linguagem" sem ser, por isso, um "discurso". Ver também, a respeito destas explicitações lingüísticas, F. ROSSI-LANDI, *Di alcune modalità del filosofare*, "Riv. di Filosofia, 1956, e *Universo del discorso e lingue ideali inn filosofia*, na coletânea "Il pensiero americano contemporaneo", Comunità, Milão, 1958.

para permitir ao compositor uma representação bastante fiel daquilo que a execução materializará. Testemunhos de numerosos amigos músicos nos convenceram de que, muitas vezes, o próprio compositor se dá conta, apenas depois de a música ser executada, da importância que tem não só o elemento interpretativo, mas a "tradução em som" da partitura.

Portanto, é numa realidade fenomênica aparentemente extrínseca que se coloca a diversidade entre as diferentes artes e a possibilidade de precisá-las. E se nos satisfazemos aqui com uma divisão tradicionalmente aceita das artes maiores, o fazemos porque parecenos inútil e até mesmo prejudicial tentar novas e arriscadas distinções, que, de resto, outro objetivo não teriam a não ser confundir o nosso raciocínio.

É bem provável que toda época tenha visto o predomínio de uma arte — ou de algumas artes — sobre as demais, que a cada período histórico corresponda um meio expressivo determinado; mas não deixa de ser bastante provável constatar que toda arte depende em medida essencial do elemento técnico de que se vale e que tal elemento técnico pode ser quase sempre identificado com o meio expressivo da mesma.

Toda cor, portanto, todo timbre, toda matéria plástica, todo gesto, toda palavra tem a sua finalidade precisa, ao contribuir para tecer a complexa trama da obra de arte. E é justamente esta roupagem física — ainda que impregnada de vitalidade criativa e formativa — que valerá para distinguir uma obra da outra. Será esta a justificativa para a utilização da madeira em vez do bronze naquela determinada escultura, como para a da flauta em vez do oboé naquele determinado trecho sinfônico, e será exatamente o brilho diferente do mármore pentélico e do pariano que tornará tão diferentes, em seu extremo parentesco, dois antigos templos, como o de Sounion e o Partenon; como será a diversidade na cor e na consistência do cozido que tornará tão diferentes as construções Tudor das edificações coetâneas de Bolonha ou de Lübeck. Mas será também esta diversidade do meio e esta necessidade do mesmo que poderá justificar tantas aparentes "estranhezas" de muitas obras da arte moderna. Por que não admitir a urgência que alguns cubistas tiveram em recorrer à colagem; por que tachar de mistificação ou de capricho os escultores que hoje recorrem a lâminas de metal (como um Lardera, um David Smith, um Chamberlain), ou se servem de fragmentos e de pedaços de vergalhões de ferro (como um César)? Muitas vezes foram justamente os próprios materiais que suscitaram a obra. Do mesmo modo que devemos à exigüidade característica do bloco de mármore de Carrara a longilineidade do Davi

de Michelangelo, com toda probabilidade também devemos a uma razão análoga as características de muitas obras da arte moderna.

Aquele chiado estrídulo e adocicado característico, dotado de uma vibração insidiosa e mágica, que a música eletrônica soube captar e que, nas primeiras vezes, soou ambíguo aos nossos ouvidos, não poderia certamente ser obtido por nenhum outro instrumento, a não ser pelos osciladores e geradores de freqüência de que se valeram os criadores deste gênero novo de música.

De resto, sem nos estendermos em exemplificações que não teriam fim, basta pensar na própria poesia, na arte que está ligada mais do que qualquer outra à língua que falamos, aquela, portanto, que pareceria menos sujeita a rápidas e imprevistas modificações. No entanto, justamente a poesia nos demonstra como cada palavra, para se transformar de simples vocábulo "semântico" em vocábulo poético, tem necessidade de tornar-se um "meio expressivo", isto é, um meio dotado daquele tanto de sonoridade, daquele tanto de semanticidade e daquele tanto de sintaticidade que faça dele o princípio formativo literário. Isso nos explica porque a poesia atual deve servir-se não mais das palavras de ontem, mas das de hoje, porque sente a necessidade tão freqüente de inserir vocábulos estrangeiros, científicos, técnicos e até mesmo publicitários, que são contribuições necessárias à constituição de um veículo mais complexo e pregnante.

5. O "princípio de assimilação" ou: a arte não deve trair seu meio expressivo

O exame de cada um dos "materiais construtivos" das diversas artes leva-nos a outra conseqüência óbvia: a de julgar que toda arte, da maior à menor, deva estar ligada à sua "linguagem" e não deva tomar emprestada a linguagem das artes irmãs.

Naturalmente, quando se pensa nas coisas da arte, qualquer lei e qualquer regra inflexível é algo sem sentido. Acredito, porém, que um exame isento de paixões das artes através dos séculos nos ensine que toda vez que a arte "traiu o seu meio" esteve próxima de se corromper, ou, pelo menos, de perder a sua autonomia e a sua pureza.

Os exemplos são muitos e poderia citar aqui o caso de certa arquitetura que ao perder suas mais típicas qualidades estruturais revestiu-se de eflorescências plásticas até ficar por elas sufocada. Basta lembrar o que aconteceu quando da grandiosa linha barroca

passou-se para o empolado e "escultório" friso do rococó; ou quando, em épocas mais recentes, os edifícios de Sullivan e de Gaudí em vez de se limitarem a uma plastificação da linha arquitetônica, introduziram a linguagem escultória nas decorações dos seus edifícios. Com isso, não pretendemos certamente negar valor e beleza, por exemplo, às estátuas-colunas de Chartres, pelo fato de que ali a escultura tenha sido utilizada arquitetonicamente, nem pretendemos negar a importância da cor nas antigas estátuas etruscas e gregas, ou nas trecentistas de Nino Pisano, apenas pelo fato de que nessas esculturas se tenha recorrido a elementos "pictóricos". No entanto, acredito que, pelo menos a este respeito, se possa convir com Susanne Langer[13] quando ela afirma, com base no princípio que define como de "assimilação", que se pode admitir uma espécie de absorção de elementos de uma arte dentro da linguagem da outra.

Temos, assim, o caso tão debatido das palavras revestidas de sons, como acontece com a obra lírica e, em geral, nos *Lieder*. Em tal caso as palavras não seriam mais nem prosa nem poesia[14], mas deveriam ser consideradas como autêntico elemento musical, uma vez que, depois de passar a integrar a composição musical, a palavra perderia toda a sua função "discursiva", tornando-se um verdadeiro fator sonoro. Como tal, sua tarefa seria a mesma dos demais sons, ou seja, a criação daquela que é a "ilusão primária" da música, a criação de um "tempo virtual". Diremos, mais simplesmente, que as palavras que entraram em um contexto musical, *mesmo* que não percam de todo o seu caráter discursivo (como negar o valor semântico das palavras em um *Siengspiel* de Mozart?), valem todavia para, em certo sentido, aumentar também a própria "sonoridade" musical.

Veremos no capítulo sobre a música a importância que pode ter a "palavra falada", além da "palavra cantada", dentro do drama musical, justamente por sua sonoridade particular. Portanto não estou de acordo quando Langer afirma que não tem nenhuma importância "compreender" o significado das palavras para apreciar determinada ópera, mas estou de acordo sobre o fato de que possa ser preferível manter as palavras na língua original (ainda que não seja compreendida), quando estas palavras tenham sido as que provocaram uma composição lírica, pois muito freqüentemente a "bondade" desta última deve-se justamente à combinação e à osmose ocorrida entre aquele determinado som musical e aquele determina-

13. *Op. cit.*, Cap. X: *The Principle of Assimilation*.

14. LANGER, *op. cit.*, p. 157: "When words enter into music, they are no longer poetry... they are elements of music..."

do som verbal e poético (e é bom lembrar as líricas de Mörike ou de Goethe musicadas por Wolf, as de Louys musicadas por Debussy, ou as de Rilke musicadas por Webern). Embora o "princípio de assimilação" seja, muitas vezes, um meio bastante adequado para justificar muitas intromissões indispensáveis de artes diferentes (o exemplo da escultura arquitetônica e da palavra cantada são dos mais significativos), não posso de resto desconhecer que, em muitos outros casos, essas intromissões de linguagens, ou melhor, o fato de uma arte "assumir expressões próprias de outra[15]" pode ser pernicioso e denunciar a fraqueza e o declínio dessa arte.

Basta pensar na pintura, esta arte decididamente "abstrata", isto é, capaz de dar da realidade objetiva uma representação que, em quase toda época, se mostra altamente translata e simbólica. Pois bem, quando a pintura se torna hiper-realista, anedótica, até mesmo naturalista (como aconteceu com certas obras do século passado e como infelizmente ainda acontece em nossos tempos no caso de alguns pintores "da realidade"), então ela visa a substituir a narração — até mesmo a prosa política —, torna-se meio literário e perde as suas melhores características de abstratismo e de simbolicidade.

Um fenômeno análogo e contrário é o de parte da poesia do final do século XIX, que acreditou poder introduzir um gênero de imaginação figurativa no lugar daquela que normalmente é a imaginatividade poética. As escolas "simbolistas" francesas e o *imagismo* anglo-saxão são uma exemplificação palmar disso. E o mesmo aconteceu quando a poesia, em vez de reportar-se às artes visuais, reportou-se com demasiada intensidade ao elemento sonoro, imitando a onomatopéia e a musicalidade de certos vocábulos, desperdiçando as suas melhores características de arte verbal, em um jogo vão de solicitações auditivas. E os exemplos poderiam continuar e multiplicar-se...

Um caso recente, mas igualmente importante, é o do cinema, quando, em vez de visar a uma autonomia lingüística, pretende recorrer a meios e efeitos de outras artes. Temos, então, o equívoco do "cinema como arte figurativa", do qual nos são dados exemplos até mesmo ilustres, mas que indubitavelmente não representam o justo aproveitamento dessa nova técnica, já que, mesmo em rela-

15. Ver o que já teve oportunidade de dizer a este respeito CHARLES BAUDELAIRE, *L'art Romantique* (Calman-Lévy, Paris, 1920) no capítulo "*L'art philosophique*", p. 128. "Est-ce par une fatalité des décadences qu'aujourd'hui chaque art manifeste l'envie d'empiéter sur l'art voisin, et que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les sculpteurs de la couleur dans la sculpture, les littérateurs des moyens plastiques dans la littérature..."

ção a esta última arte deveremos poder falar de "linguagem fílmica", distinguindo-a daquele quociente figurativo, musical, literário, de que muitas vezes o cinema se vale. Alguns grandes filmes (como os de Dreyer) têm muitos elementos figurativo-pictóricos, e isso é que os torna escassamente comunicativos ainda que altamente dramáticos. Veremos no devido tempo como é errôneo tentar tornar "fílmica" uma obra de arte pictórica, dinamizando-a e inserindo-a nas seqüências do filme, como se fez com freqüência nos chamados "filmes de arte", forçando neste caso a pintura a assumir as características de um meio que não é seu e que mal se adequa a ela.

Poderemos, então, para concluir este parágrafo, afirmar que onde uma arte engole e fagocita o meio de outra, dela se servindo como se fosse um meio próprio, conseguirá graças ao já citado "princípio de assimilação" torná-lo próprio e integrá-lo; mas quando, ao contrário, quiser "imitar" uma linguagem alheia ou forçar a sua a comportar-se como ela só poderá obter resultados duvidosos e muitas vezes nocivos. Será interessante, porém, distinguir aquele outro tipo de intromissão de uma arte no território alheio, a que assistimos quando ocorre aquele fenômeno que normalmente é indicado como *sinestesia*.

6. *Sinestesia e interferências entre as artes*

Antes de mais nada é preciso distinguir entre aquilo que se costuma chamar "sinestesia literária" e as demais formas sinestésicas aplicadas às diversas artes. De fato, sabemos que muitos autores realizaram pesquisas e se propuseram experiências no que diz respeito à possível assimilação das diversas linguagens artísticas e, sobretudo, à ocorrência de imagens sensoriais diferentes provocadas por cada arte dentro da esfera de ação de um órgão sensorial distinto daquele comumente "estimulado" por aquela determinada arte. Exemplos típicos são aqueles, bem conhecidos, de imagens coloridas suscitadas pelos sons, de imagens sonoras suscitadas pelas cores, de imagens cromáticas suscitadas pelas palavras, ou mesmo pelas letras (o conhecidíssimo *Sonnet des Voyelles* de Rimbaud[16]), e, poderemos acrescentar, de imagens olfativas, musicais, gustativas etc., despertadas por associação por trechos literários ou palavras isoladas.

16. A respeito do *Sonnet des Voyelles* (de 1871) ver o que diz R. ETIEMBLE em seu amplo ensaio: *Le Mythe de Rimbaud*, Paris, 1952, e cf. também G. BACHELARD, *Lautréamont*, Paris, 1939, onde o autor se pergunta se as cores atribuídas por Rimbaud às letras ("A noir, E blanc, I rouge" etc.) não dependeriam do abecedário colorido que o poeta deve ter utilizado quando criança.

Naturalmente, é bom distinguir aqui dois fenômenos bastante diferentes: a presença de elementos associativos, estritamente ligados ao "conteúdo narrativo-semântico" de uma poesia ou de uma prosa que "trazem à mente" situações ambientais específicas, diferentes de sujeito a sujeito, mas sem sombra de dúvida ligadas às palavras-estímulo contidas no trecho em questão; por outro lado, a presença de uma determinada atitude sensorial do sujeito de ver despertadas algumas imagens sonoras, cromáticas, olfativas, em seguida a um estímulo sonoro, cromático, verbal etc. (poderemos neste caso até mesmo defini-las pseudo-alucinações).

As duas situações certamente são diferentes e poderemos sem sombra de dúvida enquadrar a segunda nos fenômenos psicológicos, ou mesmo psicopatológicos, que muito pouco têm a ver com a estética. É por isso que, aliás, não consideramos oportuno nos deter por mais tempo sobre o imenso e nebuloso território das alucinações e das pseudo-alucinações, dos estados oníricos e oniróides, dos ambíguos fantasmas suscitados por estados de demência, alucinatórios crônicos ou por intoxicações e drogas, e que podem, é verdade, até parecer envoltos numa aparente dignidade estética. O limite entre as formas estritamente patológicas e artísticas é por demais frágil e, às vezes, inexistente, quando se dá o caso de sujeitos artisticamente dotados que se tenham tornado presas de tais sensações anormais ou paranormais. (Mas acreditamos que se tenha especulado até demais a respeito da relação demência-gênio e alucinação-imaginação, para que seja o caso aqui de trazer de volta este assunto.) Todavia, se nos detivermos na sinestesia literária, veremos que desde os tempos de Aristóteles foi notado um certo paralelismo entre "aquilo que é agudo ou grave ao ouvido e aquilo que é pontudo ou obtuso ao tato"[17].

Este gênero de manifestações sinestésicas era interpretado, na época, como uma situação metafórica, e não sem razão.

Se, portanto, a "audição colorida" e semelhantes exemplos daquela que O'Malley define "clinical synesthesia[18]" podem ser proveitosamente deixados de lado, uma vez que serviram apenas para especulações elementares e praticamente irrelevantes para um fim estético (como as do famoso *Clavecin des couleurs* do abade Castel[19], ou como as exercitações místico-escolásticas de um Scria-

17. περί ψυχῆς (*De Anima*), II, 420a.

18. Refiro-me ao excelente ensaio de GLENN O'MALLEY, *Literary Synesthesia*, JAAC, XV, junho de 1957, que cita uma vastíssima bibliografia sobre o assunto e traça uma distinção justamente entre *intersence analogy* e *clinical synesthesia*.

19. Ver a nota 1 à pág. 178, o meu *DT*, p. 80, e também THOMAS MUNRO, *The Arts and their Interrelations*, Nova York, 1949.

bin), não podemos porém desconhecer que, na literatura de todas as épocas e de todas as civilizações, repetem-se exemplos de analogias metafóricas baseadas em evidentes fenômenos de substituições e transferências intersensoriais, tanto que boa parte de nossas línguas contêm tais assimilações sinestésicas que se tornaram parte integrante de cada patrimônio lingüístico. O que, além disso, me interessa lembrar aqui não é tanto a busca de exemplos desse tipo nas obras de diversos autores, mas, sim, constatar que uma inter-relação e uma interação desse tipo entre imagens sensoriais e imagens estéticas pode permitir avançar a hipótese de uma constante relação entre o elemento perceptivo e o elemento criativo (e fruitivo) da obra de arte. A agudeza de alguns estímulos sensoriais (que, é claro, podem ser exacerbados em condições patológicas, em estados alucinatórios, ou mesmo, simplesmente, em condições de particular felicidade criativa) está em relação direta com a faculdade imaginativa do homem, tanto que poderemos arriscar a hipótese que é exatamente esta qualidade imaginativa exacerbada uma das razões primeiras do impulso para criar e para fruir a obra de arte.

IV

EQUILÍBRIO, RITMO E PROPORÇÃO

1. Aproximação das leis proporcionais

"Divina Proporção", proporção áurea, ritmos e escandimentos numericamente perfeitos, simetria estática e a platônica "simetria dinâmica"; ou a assimetria como elemento primeiro de toda estética. Em torno de conceitos desse tipo, desde a antiguidade mais remota às especulações pseudocientíficas renascentistas e às mais recentes reviviscências misteriosóficas e ocultistas, foram se sobrepondo inúmeros estudos, doutos e menos doutos, pseudomatemáticos e de tendência mística, psicológicos e antropológicos. Proporção humana ou divina, então[1]?

1. Os estudos sobre as proporções aplicadas à ciência e às artes multiplicaram-se gradativamente nas últimas décadas. Depois das obras de Matila Ghyka, Funck-Hellet, Hambidge etc., é sabido que numerosos monumentos da Antiguidade (pirâmides, templos gregos etc.) foram construídos segundo uma precisa intenção numérica, seguindo medições modulares predeterminadas que permitiram aos seus criadores alcançar resultados com uma exatidão que hoje parece quase inconcebível e que se devem provavelmente à utilização de métodos geométricos, e não matemáticos, de medição, uma vez que apenas dessa maneira pode-se justificar a presença, naqueles edifícios, de proporções *irracionais* cuja determinação seria impensável com os conhecimentos matemáticos da época. De resto, revelou-se que o termo "dunamis" (que em linguagem matemática significa "potência") era utilizado pelos gregos (Platão no *Teeteto*) no sentido atual de "raiz", ou melhor, raiz irracional, uma vez que permitia relacionar entre si grandezas lineares incomensuráveis e que são tornadas comensuráveis apenas se elevadas ao quadrado.

A partir daí, HAMBIDGE (*Practical Applications of Dynamic Symmetry* [Oxford, 1920], New Haven, 1949), chegou à sua conhecida teoria da *simetria dinâmica*. Os retângulos, por exemplo, seriam de duas categorias: estáticos e dinâmicos; os primeiros são aqueles cuja relação entre os lados é um número racional; os segundos, aqueles cuja relação é dada por um número irracional, mas comensurável ao quadrado, e cujo módulo (ou seja, a relação entre os lados) é irracional. Estática seria, segundo este princípio, o tipo de simetria vitruviana; predominantemente dinâmica, a grega. Em todo caso, para quem quiser aprofundar esses estudos, remeto à rica literatura, lembrando em especial: MATILA GHYKA, *Le nombre d'or*, Gallimard, Paris, 1931; *Essai sur le rhythme*, Paris, 1938; *The Geometry of Art and Life*, Sheed and Ward, Nova York, 1946; FUNCK-HELLET, *Les oeuvres peintes de la Renaissance et le nombre d'or*, Le François, Paris, 1932; W. VON WERSIN,

Mas, o próprio homem não poderia, então, considerar-se um ser dotado pela divindade de proporções já por si só "divinas"? Ou quem sabe a diferença entre o ser humano e o divino não consistirá justamente em uma "falta de proporções" do primeiro, em transcender e piorar aquela pureza proporcional que seria uma herança estável e definitiva da Divindade? Ou, ainda, não será exatamente no assimétrico, no desequilíbrio que tende para uma situação de equilíbrio e de simetria jamais possível de ser alcançada, que, como desejariam as doutrinas Zen, pode-se encontrar o único embrião e o único impulso para a criação artística (e não apenas artística) por parte do homem?

Claro, não desagradaria à nossa mente conceber um universo regido por números, onde a harmonia das esferas seguisse apenas um ritmo imutável e puríssimo, rigoroso e, ao mesmo tempo, incomensurável. Pensamos de bom grado neste ritmo como no pulsar de um imenso coração, cujas batidas seriam tão amplas a ponto de não mais serem percebidas, cujas dimensões se prolongariam ao infinito, cujas cadências não teriam nenhuma incidência sobre o tempo cronológico; pensamos nesta harmonia como um acorde obtido através da síntese de todos os sons e, ao mesmo tempo, de um único som. Um universo desse tipo certamente se esquivaria às nossas medições, aos nossos centímetros, aos nossos termômetros, aos nossos manômetros, aos nossos taquímetros[2].

Das Buch vom Rechteck, Ravensburg, 1956; P. H. SCHOLFIELD, *The Theory of Proportion in Architecture*, Cambridge University Press, 1958.

2. O que corresponde bastante aproximadamente ao que escreveu a respeito do ritmo A. N. WHITEHEAD, *The Principles of Natural Knowledge*, Cambridge, 1925, p. 198: "A rhythm involves a pattern, and to that extent is always self-identical. But no rhythm can be a mere pattern; for the rhythmic quality depends equally upon the differences involved in each exhibition of the pattern. The essence of rhythm is the fusion of sameness and novelty; so that the whole never loses the essential unity of the pattern, while the parts exhibit the contrast arising from the novelty of their detail. A mere recurrence kills rhythm as surely as does a mere confusion of details." Essa definição do filósofo inglês parece-nos bastante precisa e esclarecedora. De fato, a diferença entre "pattern" (palavra notoriamente intraduzível em italiano, mas cujo significado de "módulo", "amostra", recorrente e homólogo, é evidente) e ritmo, em sua acepção de repetição análoga mas, ainda assim, sempre diferente de um módulo que conserva iguais as características estruturais, mesmo mostrando sempre novas disposições dos detalhes, está colocada de maneira bastante significativa. Acredito que uma definição assim do ritmo pode ser igualmente apta a definir tanto os ritmos artísticos, como os ritmos biológicos e orgânicos.

De resto, uma definição do termo "pattern" poderia ser (para um leitor que não avalie plenamente o seu significado) a oferecida por STEPHEN PEPPER, *Principles of Art Appreciation*, Harcourt Brace & C., Nova York, 1949, p. 58: "By 'pattern' we mean the principles which produce unity through the action of attention." Pepper também, em sua obra sobre os princípios que norteiam a fruição estética, insiste sobre a importância de razões psicológicas tais como, justamente, a novidade, o contraste, a monotonia, o ritmo etc. No que diz respeito à aplicação de tais

Entretanto, ficando com os pés na terra, encontramos ritmos e proporções não mais divinos, mas humanos: a natureza em que o homem vive, a arte que o homem figura, ambas feitas de aproximação, tendentes a um limite que jamais foi alcançado; nosso ano, nosso metro, nosso pulso, nossa respiração, até mesmo nossa "escala musical", cuja subdivisão empírica através de séculos de estudos e de pesquisas valeu-se provisoriamente de um "temperamento" que a tornou mais utilizável, mas nem por isso mais "verdadeira", nem tampouco menos aproximativa.

Vivemos, portanto, em meio à aproximação. Quase diríamos que, sem aproximação, nossa vida se tornaria impossível e, da mesma forma, nossa arte. Nenhuma música pode adaptar-se à tediosa batida do metrônomo. O ritmo musical sempre o transcende; o "tempo *rubato*" não é passível de medição. Nenhuma dança pode acompanhar o ritmo exato e exasperante de um motor, mas pode ser estimulada pelo ritmo primordial e desigual de um tambor percutido por mãos humanas.

Nenhum poema suportou a sucessão de um metro perfeitamente regular; até mesmo o tempo no qual estamos mergulhados é elástico e mutável; vivemos em durações diferentes, que se sobrepõem e se integram sem jamais coincidirem.

Portanto o ritmo deverá ser considerado como algo absolutamente diferente do metro, como a delimitação periódica e a repetição de momentos descontínuos e apenas aproximadamente idênticos entre si. Naturalmente, os elementos repetidos deverão ser, se não iguais, semelhantes o suficiente para serem percebidos como tais.

---

teorias à arquitetura renascentista, cf. o fundamental volume de RUDOLF WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Tiranti, Londres, 1952, onde estão resumidos e comentados os estudos de L. B. Alberti e dos demais estudiosos renascentistas sobre o assunto. Ver também o pequeno volume, bastante conciso mas substancial de CESARE BAIRATI, *La Simmetria Dinamica*, Tamburini, Milão, 1952.

De qualquer forma, considero que o valor destas mensurações particularmente acuradas e até mesmo surpreendentes se devia muito mais a sua "funcionalidade" astronômico-misteriosófica, do que estética. Por isso, o fato de saber, por exemplo, que o meridiano da Grande Pirâmide de Quéops é o que atravessa o maior número de terras da superfície terrestre, ou então que a variação do plano da eclíptica terrestre, que ocorre num ciclo de cerca de 30.000 anos, corresponde com a culminância do sol no zênite para os habitantes do paralelo que cai sob o centro da Pirâmide, ou que a relação entre o lado base e o número de dias do ano multiplicado por um bilhão dá o raio da Terra etc... vale apenas para demonstrar a ingenuidade de quem quer sempre maravilhar-se com qualquer sabedoria antiga e mesmo de quem quer considerar, sem mais, como "estéticas" algumas obras e algumas estruturas que, naqueles tempos, tinham um significado com certeza bem diferente, mais complexo e bastante distante da arte como hoje a concebemos.

E para que um intervalo de tempo possa ser percebido como algo unitário, segundo alguns (Wundt) seriam necessários doze segundos; enquanto o menor intervalo percebido como "descontinuidade" seria o de 1/20 de segundo para a vista (Delacroix), 1/40 para o tato, 1/100 para a audição[3].

Mas, afinal, é justo considerar como ritmo apenas aquilo que possa ser percebido como descontinuidade? Além dos ritmos "conscientes" (aqueles mencionados anteriormente), cujo limiar é possível experimentar por meio de aparelhos gravadores, certamente existe outro gênero de rítmica, inconsciente ou semiconsciente, igualmente eficaz: a capacidade de submeter-se à presença de ritmos cuja freqüência pode ser inferior ou superior à mencionada e registrá-los, ainda que inconscientemente. Portanto, embora também nossa consciência não registre como continuidade as vibrações sonoras e luminosas descontínuas enquanto a descontinuidade destas não chega ao limite previsto por nossa capacidade sensorial, isso não exclui que exista a possibilidade de admitir um ritmo que grave a sua duração descontínua e imponderável até mesmo sem disso estarmos cientes.

Poderemos admitir, pois, que também existe um ritmo muito mais vasto, mais majestoso, do qual não temos consciência, mas no seio do qual somos constantemente projetados, dentro do qual nos movemos, respiramos, pensamos e criamos artisticamente. Isso nos permitirá ampliar nosso conceito de ritmo muito além de qualquer limite, nos permitirá imaginar cada fenômeno estético como mergulhado em uma vasta e contínua onda rítmica; contínua em sua ritmicidade, mas descontínua nos elementos individuais da sua duração. (Uma vez que, justamente no conceito de ritmo assim entendido, insere-se a idéia de uma sucessão descontínua[4].)

O ritmo enquanto constituído pelas pulsões sucessivas — muitas vezes desiguais, muitas vezes interrompidas — de seus elementos só pode ser considerado como um *devir*, resultante da soma de momentos atômicos, separados entre si, mas agrupados segundo leis mutáveis, que se tornam sucessivamente necessárias. Se, através da sua periodicidade, o ritmo serve, assim, para seccionar e ordenar descontinuamente a temporalidade também poderemos estender seu significado à espacialidade que, através do ritmo, será tornada "proporcional". Teremos, portanto, na atribuição do conceito de ritmo ao espaço, a primeira verificação de um elemento proporcional. Po-

3. Um estudo muito agudo sobre os problemas do ritmo (do qual tiramos esses dados) é o de MICHEL SOURIAU, *Le Temps*, Alcan, Paris, 1937.

4. É deste conceito que se aproxima também GASTON BACHELARD, em sua *Dialectique de la Durée*, PUF, Paris.

deremos, então, conceber ritmos plásticos, figurais (além dos ritmos poéticos e musicais), e tais ritmos deverão igualmente ser considerados como repetição de elementos homólogos em sucessivas ou contemporâneas subdivisões espaciais. Desta maneira, o ritmo aproximar-se-á da simetria, entendida como algo estático e regular, mas (reavaliando a expressão platônica utilizada no *Teeteto*) como "simetria dinâmica", rítmica, isto é, espaço-temporal. O fato de que o espaço, como o tempo, venha, por sua vez, a sofrer a subdivisão e a repartição proporcional em diminutos fragmentos repetidos e homólogos parece-me uma comprovação daquela identidade topocronológica considerada como "medium" unívoco dentro do qual acabam se desenvolvendo os fenômenos cadenciados e harmônicos que são a base de toda arte, tanto musical como visual. Portanto, toda divisão entre artes rítmicas (música, poesia, dança) e artes plásticas (arquitetura, pintura, escultura) cai por terra, pelo menos sob este aspecto. Por outro lado, o ritmo acaba sendo reconhecido como uma das constantes precípuas, da mesma maneira que a proporção e o equilíbrio, a que se submetem todas as artes em suas mais disparatadas formas expressivas. E poderemos talvez acrescentar que a própria proporção, o próprio equilíbrio, devem ser considerados como outros tantos equivalentes do fenômeno rítmico. No entanto, embora a organização rítmica seja uma nossa necessidade estética — ou até mesmo fisiológica (é sabido como sejamos levados involuntariamente a encontrar uma regra e uma norma inclusive para o mais grosseiro e inestético ruído) —, deveremos da mesma forma reconhecer quase sempre que esta ritmicidade *transcende* a possibilidade de uma medição exata e métrica, e que o próprio equilíbrio quase nunca é reduzível a um equilíbrio ponderal propriamente dito, mas antes a uma complexa situação relacional de tensões e pulsões antagônicas e dinâmicas.

De fato, o próprio equilíbrio (ver os trabalhos recentes de Piaget) compreende em si a idéia de ritmo, mas de um ritmo nem sempre simétrico e longe de ser estático[5].

5. JEAN PIAGET, *Épistémologie génétique et Recherche psychologique*, PUF, Paris, 1957. Ver, sobretudo, o vol. II dos *Études d'épistémologie génétique* publicados sob a direção de Piaget, que contém ensaios de L. Apostel, B. Mandelbrot e J. Piaget, na p. 33: "On a recouru à la notion d'équilibre dans tous les domaines de la psychologie... Claparède... qui soutenait que toute conduite est déclenchée par un besoin et tend à la satisfaction de celui-ci, faisait correspondre le besoin à un déséquilibre et la satisfaction à un retour à l'équilibre". Os dois conceitos, de equilíbrio e de simetria (ainda que na base do primeiro esteja uma motivação mais física, e na segunda uma motivação preponderantemente matemática), superpõem-se freqüentemente, ainda mais em suas acepções metafóricas. Não se deve esquecer que já HEGEL (*Vorlesungen über die Aesthetik*, 1835, vol. 1, p. 172) considerava a simetria como a "beleza externa de uma forma abstrata" ("die äussere Schönheit der abstrakten Form"), estabelecendo uma distinção clara entre repetição da mesma forma e ligação de igual "peso" entre duas estruturas desiguais entre si.

2. As doutrinas proporcionais ontem e hoje. O exemplo dos tapetes persas

A proporção, entendida como equilíbrio entre comparações quantitativas de elementos análogos colocados em relação recíproca, é, sem sombra de dúvida, um importante elemento de medição espacial podendo equivaler à *relação* que analisamos anteriormente nos elementos temporais, relacionados e equilibrados através do ritmo. Portanto, se o ritmo cadencia no tempo a representação periódica de elementos homólogos, a proporção fixa no espaço a relação entre elementos da mesma espécie independentemente de uma acepção dinâmica. Todavia, do mesmo modo que o ritmo pode ser aplicado às artes espaciais para indicar a presença de um equilíbrio dinâmico, inclusive na estaticidade de seu "medium" expressivo, também a proporcionalidade pode ser invocada para "espacializar" as composições de artes dinâmicas e "temporais", como a música ou o teatro, a poesia ou a dança. Falaremos de proporções de um poema ou de uma sonata, de uma sinfonia ou de um drama, entendendo justamente aquele gênero de equilíbrio estático que, fugindo à dinâmica rítmica, fixa as suas diferentes seções em uma espécie de espaço sem movimento, mas nem por isso menos sensível aos jogos do equilíbrio.

Não é certamente nossa intenção traçar aqui a história das diversas doutrinas proporcionais que desde a antiguidade se urdiram em torno das diferentes linguagens artísticas e que culminaram nos estudos sobre as proporções de Pacioli, L. B. Alberti e Dürer. É certo que, desde a Grécia, chegou até nós o princípio de uma arte organizada com base numa relação numérica constante, de um sistema proporcional pré-constituído. Foi esse princípio que encontrou um amplo desenvolvimento já nas especulações dos pitagóricos e, mais tarde, nas de Vitrúvio, continuando até as de Palladio, Cardano, Scamozzi e as mais recentes de Mondrian, Bill, Ghyka, Kayser. A esperança de poder encontrar a chave única e incorruptível que servisse de chave-mestra para decifrar o mistério da criação artística era tão grande, que de época em época os artistas ou os estudiosos desse assunto acreditaram tê-la vislumbrado ora no número áureo, ora na série de Fibonacci, ora na repetição de formas geométricas particularmente puras e correspondentes a outras tantas "verdades" naturais: estruturas cristalinas, espirais vegetais, círculos, elipses, hipérboles e parábolas, traçadas sobre a trajetória dos astros ou das mais recônditas estruturas orgânicas. No entanto, na maior parte dos casos as medidas que se percebiam nas diversas obras de arte

transcendiam tais medições precisas e jamais eram de todo idênticas àquelas que as previsões numéricas teriam feito esperar.

Por isso, poderemos admitir que, se é verdade que as "proporções" de um edifício, de uma pintura, de um trecho musical, não deverão ser deixadas à mercê de uma evolução desequilibrada e tumultuada, destituída de toda ordem e de toda eurritmia, todavia esta ordem e esta eurritmia não deverão ser nem matemáticas, nem "fisiológicas". Serão de um gênero de todo particular, talvez justamente daquele que Goethe entreviu em seu princípio de uma *Gestaltung* posta como base de todas as criações da natureza e da arte; aquela ordem que permite a sucessão, dentro de uma proporcionalidade constante ainda que constantemente transcendida, de formas em contínuo devir, partícipes de uma constante, mas sempre se tornando qualidade formativa.

Diz-se que os mais antigos e apreciados tapetes persas eram tecidos seguindo o princípio de inserir na reduzidíssima trama das lãs coloridas uma linha "errada" que fosse o indício da sua autenticidade. Era, portanto, aquele fio fora de esquadro, aquela linha desigual em meio à compacta estruturação geométrica, que servia para sufragar a continuidade na sucessão e a sua descontinuidade, a periodicidade e a infração da mesma. Aquela linha inconseqüente, aquela incomensurabilidade, que pode ser encontrada em toda obra de arte que seja realmente tal, mesmo naquelas que serviram de exemplo e de paradigma aos fanáticos das medições e dos números áureos (como o *Partenon*, a *Stanza della Segnatura*, a *Leda* de Leonardo ou a *Grande Jatte* de Seurat), demonstram a possibilidade mas também o erro de querer reduzir o fenômeno estético a um fenômeno algébrico.

Que valor poderemos então atribuir a tais mensurações? O valor de sua realidade psicológica (e — para algumas épocas — iniciática), mais do que estética. Constatou-se, por exemplo, que mostrando a numerosos sujeitos diversos retângulos das mais variadas proporções, uma boa maioria prefere como "melhor retângulo" aquele construído segundo a proporção áurea, ou que mais se aproxima de tal proporção. Existe, portanto, uma correspondência inata e "fisiológica" entre proporção áurea e sensitividade humana? Segundo alguns autores, existiria uma relação áurea também entre os diversos setores do corpo. No entanto, isso não pode justificar o fato de que a obra de arte deva permanecer vinculada por tais proporções, antes de mais nada porque o artista também pode não pertencer ao grupo dos indivíduos "normais" que preferem o retângulo áureo; e, sobretudo, porque, dependendo das épocas, a preferência "estética" também recaiu em proporções diversas e mesmo opostas.

3. A tendência para o assimétrico

Para demonstrar isso, bastaria a atitude diferente que, conforme as épocas, os artistas apresentaram em relação ao fenômeno da simetria e da assimetria. A partir do predomínio absoluto de uma esteticidade do simétrico (como se pôde ter durante a Renascença, quando a "pirâmide" representou o esquema construtivo típico de toda pintura), veio se instaurando gradativamente, também na arte ocidental, uma progressiva tendência para o assimétrico, aquele mesmo assimétrico que havia dominado por séculos e milênios em boa parte da arte oriental e que, como é sabido, estava em estreita relação com as concepções filosófico-religiosas do zen[6]. O fato de que, hoje, sobretudo na pintura e na escultura, mas também na arquitetura modernas, o impulso para o assimétrico se faça cada vez mais evidente não pode ser explicado com as fáceis demonstrações do retângulo áureo, ou da pregnância gestáltica; ele deve ser motivado por outras normas que escapam a qualquer lei "racional" e matemática. Essa tendência para o assimétrico é, como disse, um aspecto novo, pelo menos para o homem ocidental; e é interessantíssimo notar que pesquisas científicas e psicológicas recentes — por exemplo as de Piaget, Mandelbrot, Apostel — se organizam justamente em torno do "conceito de equilíbrio", entendido como um conceito geral que transcende o campo da psicologia e da fisiologia e se estende aos setores mais recentes da teoria da informação e da linguagem.

De resto, a própria assimetria evidente do nosso organismo, cuja importância se percebeu após um longo período de triunfal afirmação da simetria, nos diz que, talvez derivem hoje justamente do assimétrico os mais vitais impulsos criativos. E poderemos admitir também que se sobreponham, na obtenção do equilíbrio absoluto, todos aqueles fermentos que só extraíam origem e vida da presença de um contraste e de uma incerteza estática[7].

---

6. No que diz respeito às relações entre assimetria, arte moderna e arte extremo-oriental (cuja influência sobre a ocidental é hoje tão evidente), não se deve esquecer que, para a estética do zen e do taoísmo, uma das primeiras leis foi a de evitar cuidadosamente a simetria, que representa um elemento estático e de repetição perigosa. No sistema zen existe até mesmo uma *casa da assimetria*, cujo significado ético-filosófico é evidente.

7. No que diz respeito ao problema das assimetrias nos organismos, um interessante ensaio é o de RUTH KELLER, *Problemi di Simmetria*, "Rivista Ciba", n. 43, 1953, onde são estudados os casos de especularidade nos gêmeos monocoriais, os da distribuição assimétrica dos órgãos no reino animal, a partir dos infusórios e dos anelídeos, o problema do canhoto etc. De considerável interesse, inclusive quanto

Se este fato é verdadeiro para a vida dos organismos vivos e para a vida das formas orgânicas, será tanto mais verdadeiro para a vida das formas artísticas. Nossa época, tão evidentemente convulsionada e instável, talvez deva justamente à sua instabilidade a superação da perigosa cristalização que anularia os seus melhores impulsos formativos.

Portanto, a cada época seu ritmo e sua proporcionalidade. E devemos aqui reconhecer a importância das pesquisas de um Wittkower, que pôde demonstrar haver prevalecido na alta Idade Média as proporções baseadas na geometria pitagórica (ou seja, as proporções construídas com base em números irracionais e relações incomensuráveis), enquanto durante a Renascença prevaleceram as medições aritméticas, as relações numéricas, da maneira como eram expressas nos intervalos harmônicos da escala musical grega.

Embora as duas constantes — ritmo e simetria — constituam a característica de muitas atividades estéticas, não deverão por isso ser invocadas para justificar ou sufragar o valor e a validade de uma obra de arte, que por sua simples presença viria a adquirir importância e eficácia. Ai de quem se servir dos estudos sobre as proporções como critério para seu juízo estético! A importância da proporção áurea ou de qualquer outro esquema de mensuração tem, portanto, sobretudo o valor de esqueleto modular, de estrutura preparatória sobre a qual se criará a obra definitiva. O esquema geométrico subjacente à *Escola de Atenas* de Raffaello, à *Grande Jatte* de Seurat ou à *Unité d'habitation* de Marselha, nada mais é que um "medium" para aquela pintura ou aquela arquitetura, mas não será certamente nem a sua razão compositiva, nem o seu embrião imaginífico.

---

aos possíveis reflexos psico-estéticos, o artigo de W. WOLFF, *Viso destro e viso sinistro* (no mesmo número da revista). Com relação aos problemas da simetria e assimetria na arte deve-se destacar que HEINRICH WOELFFLIN já se ocupou disso (*Über das Rechts und Links im Bilde, Das Problem der Umkehrung in Raffaels Teppich-Kartons*, in *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basiléia, 1941). O grande historiador da arte estudou igualmente a irreversibilidade das pinturas nas "três árvores" de Rembrandt, constatando como a reprodução especular desta pintura retira das árvores aquele "acento de energia" que a situação não invertida possui. Segundo estudos de Theodora Haack (cit. por Keller), os europeus manifestam uma predisposição idealizadora e perceptiva por movimentos da esquerda para a direita, pela qual também as pinturas são "lidas" neste sentido. Isso explica porque, em alguns temas iconográficos recorrentes, como a Anunciação, o anjo aparece à esquerda em vez de à direita, como de resto acontecia na μηχανή do teatro grego, onde o "deus ex machina" intervinha justamente da esquerda etc. Na arte do Extremo Oriente, ao contrário, prevaleceria o movimento da direita para a esquerda. Assim, por exemplo, os "makemono" japoneses costumam acontecer da direita para a esquerda. Os motivos efetivos desta orientação espacial diferente se devem provavelmente não tanto a razões fisiopsicológicas, quanto à diversidade da postura cultural de cada povo.

Existe todavia outro significado desse substrato numérico do qual não se pode prescindir, pelo menos na consideração de algumas obras como o templo grego, as pirâmides ou outros edifícios sagrados da Antiguidade.

4. *Os mistérios da "Tetraktis"*

A relação numérica dessas construções, bem como a da gama pitagórica, teve sem dúvida um significado bem diferente e um peso também muito diferente dos que podemos "por acaso" encontrar nas obras de arte modernas. Esse significado oculto (que depois foi transmitido através dos enigmas da Cabala e do Hermetismo, através do misticismo rosa-cruciano e alquímico, para degenerar no jogo dos tarôs manipulado pelas feiticeiras ou no simbolismo já decadente e vazio das lojas maçônicas) foi atentamente avaliado pelos estudiosos das proporções já citados. E somente quem procurar avaliar do ponto de vista também iniciático os ditames dos pitagóricos poderá formar uma idéia correta a respeito de suas teorias. Que os números não são apenas o equivalente de determinadas relações, mas entidades autônomas, modelos munidos de qualidades mágicas, dos quais as coisas que nos rodeiam, as ciências, as artes, nada mais são que "imitações", foi o princípio essencial de todas essas especulações[8]. Portanto, a numericidade daquelas épocas longínquas correspondia a precisas razões iniciáticas. O Juramento dos Pitagóricos era feito em nome da *Tetraktis* que representava ao mesmo tempo a soma dos primeiros quatro números inteiros (1 - 2 - 3 - 4 = 10) e o quarto número "triangular", tendo cada um destes números, por sua vez, um significado específico: de elemento feminino (o 2), masculino (o 3) que juntos constituíam o número do amor (5); enquanto ao número 5 estava associada à figura do pentagrama e do pentágono. O pentagrama, ou pentalfa, era por sua vez o símbolo geométrico da Pêntade e, também, o sinal secreto da irmandade entre os pitagóricos. Na projeção tridimensional do pentágono está constituído de resto o dodecaedro, o corpo sólido correspondente à harmonia do cosmo; enquanto o pentágono e o decágono, como o pró-

8. Também para o próprio Platão, o conceito de *μέεθεξιζ*, que é participação de toda experiência da nossa realidade num *modelo* perfeito e inalterável, deriva provavelmente da "imitação" dos pitagóricos. E, de resto, Aristóteles também confirma o que foi dito acima quando afirma (ARISTÓTELES, *Metafísica*, A, 6, 987 bis, 10-14):

"... *οἱ μὲν Πυθαγόρειοι μιμήσει τὰ ὄοντα φασὶν εἶναι τῶν ἀριθμῶν, Πλάτων δὲ μέθεξει, τοὔνομα μεταβαλών...*" 27 sgg.: "*καὶ ἔτι ὁ μὲν τοὺς ἀριθμοὺς παρὰ τὰ αἰσθητά, οἱ δὰριθμοὺς εἶναί φασιν τὰ πράγματα.*"

prio dodecaedro, se baseiam todos em proporções áureas. Os segredos da *Tetraktis* não se esgotavam no significado da numericidade de cada algarismo, uma vez que, em seu aspecto figurado, este signo também contém as relações dos principais intervalos da gama musical, ou seja, a oitava (2/1), a quinta (3/2), a quarta (4/3). É evidente que essa numericidade pitagórica devia ser considerada sobretudo qualitativamente, em vez de quantitativamente: ao conceito de 12, 7, 3, devia corresponder o de duodecidade, heptacidade, trindade, entidades estas indivisíveis, munidas de uma personalidade qualitativa que as tornava imutáveis e sagradas.

Por isso, parece provável que o próprio Platão considerava, por exemplo, a Década como uma síntese qualitativa de todos os princípios em que se baseava a sua doutrina, ou seja, como correspondente à série das dez essências absolutas, dos Números-Idéias, modelos e emblemas de toda a numericidade[9]. Portanto, não deve causar espécie que o complexo edifício da Física platônica, assim como é anunciada no *Timeu*, chegue a definir em seus mais ínfimos detalhes a subdivisão da alma do mundo (que seria correspondente a um número de 36 notas obtido com as combinações de duas progressões geométricas fundidas em uma única série), contanto que se leve em consideração que, mesmo nestas exemplificações platônicas, sempre se procura uma característica qualitativa. Embora as doutrinas pitagóricas tenham tido o mérito de substituir uma aritmética empírica por uma aritmética abstrata, também é preciso levar em conta o aparato místico que era a base de tal aritmetismo e a cujo fascínio era difícil escapar. A incomensurabilidade da escala musical, da mesma forma que a incomensurabilidade da diagonal de um quadrado com o seu lado, foi recebida pelo estudioso com uma sensação de misteriosa surpresa, pois encerrava o arcano de uma numericidade irracional e, portanto, bem mais fecunda de ilações ocultas do que a de uma relação simples entre números racionais. De fato, já a antiga disputa entre os seguidores da matemática e os da acústica (os *mathematikoi* e os *akousmatikoi*), ocorrida durante a Antiguidade e que culminou com a constatação por Aristóxeno de Tarento da impossibilidade de fazer os dados acústicos coincidirem com os dados numéricos no estudo da escala musical, devia preludiar as constatações atuais a respeito da busca quase desesperada de uma identificação entre os dados da ciência e os dados da arte, e a respeito da necessidade de manter distintos — ainda que osmóticos — esses dois amplos setores da atividade humana.

9. Ver a este respeito o capítulo *Platon, la place de la physique dans sa philosophie*, no volume de LÉON ROBIN, *La Pensée Hellénique*, PUF, Paris, 1942.

5. Do ritmo à imagem

Vimos que a proporção e o ritmo podem ser considerados como duas constantes colocadas com muita freqüência na base da obra de arte. Entretanto, poderemos ir mais longe e afirmar que o ritmo, sobretudo, identifica-se muitas vezes com o que poderemos talvez definir como a verdadeira "imagem" criativa. Isso, naturalmente, se por imagem entendermos (conforme já dissemos) não apenas uma imagem eidética, mas, em geral, aquele embrião formal ainda não diferenciado que se apresenta à mente do criador (e do fruidor) e que será mais tarde traduzido em obra concluída. Trata-se, portanto, de um esquema, de um "pattern" que antes de se traduzir em expressão poética (ou musical, ou plástica) vive como elemento rítmico-sonoro. E sabemos que Schiller já havia sustentado que, antes mesmo do conteúdo conceitual da poesia, apresentava-se a ele o elemento rítmico-sonoro da mesma. E sabemos igualmente que Eliot afirmava inclusive que "uma poesia pode tender a realizar-se como um determinado ritmo, antes de alcançar a expressão em palavras" e que, aliás, é este mesmo ritmo que "pode levar ao nascimento da idéia e da imagem"[10]. E não se pode esquecer o que Valéry afirmou quando escreveu: "Je me suis trouvé un jour obsédé par un rhythme... ce rhythme s'imposait à moi... c'était là un état d'ébauche"[11]. Esses poucos exemplos já seriam suficientes, mas não é difícil encontrar outros nos escritos e nos testemunhos de poetas e músicos. Tanto que poderemos, em última análise, admitir que no processo criativo é possível distinguir, em geral, pelo menos três momentos sucessivos, a saber: uma primeira fase rítmico-imaginativa ainda não conceitualizada, ainda não extrinsecada no "medium" específico de cada arte; uma fase sucessiva, organizadora e integradora destes esquemas rítmicos primitivos; e uma fase final, expressiva e exteriorizadora, em que o embrião formal se encarna em seu meio típico dando lugar à obra de arte propriamente dita, dotada de todos os seus atributos constitutivos.

10. T. S. ELIOT, *Music of Poetry*.
11. P. VALÉRY, *Variété*, V, NRF, Paris, 1945.

V

CRIAÇÃO, INTERPRETAÇÃO E COMUNICAÇÃO

1. A interpretação na música e nas outras artes

Uma das diferenças substanciais que *parece* traçar uma demarcação clara entre a música (e em parte a dança) e as demais artes é a presença na primeira do elemento interpretativo. Não é possível aproximar-se de uma composição musical, ainda que com a simples leitura, sem que isso seja *ipso facto* "interpretado". Mesmo no caso de alguém que seja dono de todos os segredos da escritura musical e possa, portanto, fazer, após uma primeira leitura, uma idéia bastante precisa do valor e do caráter da composição, com toda probabilidade deverá intervir uma interpretação instintiva e simultânea da própria composição; uma interpretação muda e interior, mas nem por isso menos efetiva. Este é apenas em parte o caso da poesia, onde existe igualmente um "componente sonoro" que poderá, sem dúvida, ter sido previsto pelo poeta, provavelmente de acordo com a sua própria voz e com as qualidades cadenciais e sonoras da pronúncia à qual ele está acostumado, mas que, de qualquer maneira, só pode influir minimamente sobre a eficácia do verso. Prova disso é a gravação de muitas poesias recitadas pelos próprios autores, que, no mais das vezes, revela-se pior do que as recitadas por indivíduos dotados de melhor pronúncia e melhor voz (com exceção de casos únicos e típicos, como os de um Dylan Thomas, recitador surpreendente, além de poeta). Poderemos afirmar, então — reportando-nos à música —, que a composição musical deve sofrer uma nova e sempre diferente manipulação pelo executante; manipulação que, voluntária ou involuntariamente, vem acrescentar algo subjetivo que, com certeza, o autor não havia previsto ou previsto apenas em parte. (E é por isso que podemos dar razão àqueles músicos modernos que — como teremos a oportunidade de ver — insistem sobre a maior sinceridade da música eletrônica, por sua peculiaridade de ser executada e composta ao mesmo tempo pelo mesmo músico.) A me-

lhor prova de que, na música pré-eletrônica habitual se trata de um fato propriamente recriativo é dada pelos testemunhos de numerosos compositores, que muitas vezes repreenderam seus intérpretes — quando, ao contrário, não os elogiaram reconhecendo que eles mesmos não imaginavam que aqueles efeitos determinados iriam ser obtidos naquelas suas composições. E, como contraprova disso, sabemos quão freqüentemente as músicas "interpretadas" pelos próprios autores, quer como solistas, quer como regentes de orquestra, se mostram pobres ou mesmo inferiores às executadas por outros intérpretes.

Deveremos, por isso, concluir que o músico-compositor é apenas em parte criador e que caiba ao intérprete um papel nada exíguo? Deveremos concluir que a música é aquela arte em que o elemento interpretativo ou recriativo vem acrescentar-se necessariamente ao elemento compositivo primitivo, de forma que toda vez que uma música é executada nos deparamos com uma obra em certo sentido diferente e nova? A interpretação deve ser considerada, acreditamos, como uma transação, cujos termos são a obra de arte e o fruidor da mesma. A avaliação da obra — mesmo acontecendo de forma subjetiva — jamais é passiva; o espectador deverá sempre fazer dela objeto de sua experiência, isto é, elaborar os dados subjetivos a ela relativos até uma objetivação dos mesmos.

Mas o problema da interpretação, implícito em cada execução musical, é apenas aparentemente limitado a esta arte. É minha opinião que se possa e talvez se deva estendê-lo também às demais, tendo em vista justamente a importância que, na avaliação da obra de arte, assume o dado perceptivo-interpretativo, que entra em jogo não apenas na execução (de uma música, de uma dança, de um drama), mas também naquela forma particular de percepção que nos permite a criação de uma obra ou — como espectadores — a recriação da mesma[1].

2. *Transformações perceptivas e interpretativas*

Não há dúvida de que é um dado perceptivo a base de toda fruição estética; trata-se, por outro lado, de um gênero especial de per-

1. Sobre a congenialidade e a infinitude do processo interpretativo, sobre as relações entre produção e interpretação da obra de arte, e sobre as "correções" feitas pelo intérprete, ver o que diz a respeito com agudeza LUIGI PAREYSON, *op. cit.*, pp. 200-30, onde se esmiuça o problema da formação e da execução, e onde *também* é enfrentado o problema do "juízo" sobre a execução e das relações entre criação e crítica.

cepção (que em outra parte indiquei como "percepção especializada"[2]). Explico-me. Existem dois fatores essenciais que nos permitem (ou nos vedam) uma fruição completa e efetiva da obra de arte: uma "sensibilidade" artística específica e inata (a que se costuma chamar "ouvido" no caso da música e que, em parte, pode ser englobado no setor mais genérico e vasto do talento e do gosto) e um conhecimento técnico de uma determinada arte, adquirido, e em boa parte adquirível. Apenas através do conhecimento de algumas características técnicas e de leis compositivas peculiares das diversas formas artísticas, é possível não só avaliá-las plenamente, mas adquirir os instrumentos indispensáveis para a criação das mesmas, com exceção de poucos casos — inclusive aqueles bastante dúbios — de bem-sucedida improvisação (romance da camareira, pintura do carabineiro e do sorveteiro: casos normalmente adaptados mais à crônica de escândalo do que à realidade artística). A continuidade da tradição é tal, que o artista é quase sempre condicionado pelo ambiente cultural a que pertence e pelos monumentos artísticos de que toma conhecimento. Se este fato é evidente em nossos dias, o foi também nas épocas mais remotas, em que, aliás, a mudança dos estilos e das maneiras era mais lenta e mais dificultada pela presença de preconceitos, tradições e normas religiosas ou políticas. Não acredito, em suma, que tenha ocorrido o caso de uma arte surgida do nada, livre de toda e qualquer tradição, exercida por indivíduos desprovidos de todo e qualquer conhecimento histórico e técnico. *Apenas tal continuidade e tal transformação contínua da linguagem artística pode justificar a sua compreensão e, também, o seu consumo.* À medida que sobrevém o desgaste de determinado elemento artístico, à medida que a linguagem se torna dificilmente comunicável, vai se criando a forma nova que substituirá a antiga, mas que, justamente por ser originada da velha matriz, ainda será parcialmente comunicável e poderá constituir, para o artista, uma base para a obra futura e, para o público, a base para uma futura compreensão. Isso nos explica também como, sem a presença de um "código" pelo menos parcialmente institucionalizado, ao qual a nova linguagem artística se adeque, esta pode revelar-se de todo "não-decodificável" e, portanto, não fruível. Por isso, se de um lado será necessária a novidade e a surpresa para estimular o interesse pela arte (em obediência à teoria da informação, mas também ao antigo preceito aristotélico do "parà ten doxan"), de outro será necessário que a nova linguagem não se afaste totalmente do código que o fruidor possui.

2. Ver o meu ensaio *Le oscillazioni del gusto e la fruizione estetica*, Lerici, Milão, 1958.

Gostaria, portanto, de chegar à afirmação de que, para a fruição mais completa de uma obra de arte, é necessária a interpretação da mesma através de um estudo profundo de seus detalhes técnicos e formativos, e de que tal interpretação pode ser alcançada através da percepção especializada, que — como tive a oportunidade de dizer antes — em parte é inata, em parte se adquire através de uma educação técnica aprofundada.

A própria palavra "inata" deve ser encarada com as devidas cautelas. Na avaliação da obra de arte entram em jogo diversos elementos que é preciso levar em conta e que não podem ser identificados com aquela que é a elementar e bruta faculdade perceptiva e representativa do homem. A este respeito, basta lembrar mais uma vez o que nos ensina o mais aceito e elementar gestaltismo: que o nosso olho, o nosso ouvido, completam por sua própria conta a imagem, ofereçam a ela aquela roupagem unitária, aquela pregnância sem a qual nos seria impossível qualquer percepção da mesma. E, para obter o completamento do quadro perceptivo de cada fenômeno, bastará acrescentar aquilo que os mais recentes estudos transacionais nos ensinaram a respeito da necessária concorrência de expectativas, premonições e hipóteses derivadas da nossa experiência passada.

Ora, tal completamento da imagem, em sentido estético, só se verifica através do condicionamento behaviorístico característico que o homem desenvolve no decorrer de suas múltiplas experiências, através da bagagem (e do fardo) dos seus conhecimentos, das suas pesquisas, das suas expectativas. Tal elemento formativo a que se submete nossa interpretação — bem como nossa criação — da obra enquadra-se sem dúvida naquele gênero de "percepção especializada" à qual eu fazia referência.

3. Evolução ou "consumo" da arte

Outro fenômeno que se enquadra perfeitamente no assunto que estamos tratando é o da transposição cronológica da obra de arte na avaliação crítica. Assunto, como se sabe, extremamente discutido que mais de uma vez valeu para apoiar teorias que visam generalizar o conceito de uma universalidade topocronológica da arte.

Se a obra de arte de épocas e culturas distantes de nós pode, e até que ponto, ser compreendida e avaliada; se deve ser inserida no panorama histórico ao qual pertence ou se pode ser "saboreada" também destacada de todo contexto temporal e histórico, sen-

do os seus "valores" eternos e imutáveis — todos esses quesitos foram motivos de disputas acirradas entre os estetas de tempos bastante recentes. Entretanto, todas elas prescindiam do único elemento verdadeiramente essencial: levar em consideração uma possível — quando não certa — *diversidade perceptiva* entre indivíduos de épocas distantes, e, em segundo lugar, a importância "transacional", que constituía o elemento experiencial, como condicionamento de uma percepção especializada.

Considero, portanto, que ainda possa ser importante tentar dizer uma palavra a respeito desse assunto controvertido. Afinal, ele está sempre na origem de toda discussão a respeito da arte de hoje, da transformação do gosto, dos motivos de incompreensão de boa parte da arte moderna e passada. A afirmação de Herbert Read[3] segundo o qual não existiria uma evolução em arte, é — com as devidas limitações — aceitável; todavia, se não existe na arte uma evolução propriamente dita, existe entretanto uma contínua transformação e metamorfose. Além disso, penso que, de resto, estamos autorizados a considerar mais ou menos excelsas as alturas alcançadas por cada expressão criativa segundo os diversos períodos históricos e teremos também de admitir a possibilidade de uma hierarquia de valores, cuja confiabilidade não poderá ser avaliada a não ser com a nossa atual sensibilidade, com o nosso critério atual. Como poderemos então criticar de forma consistente artes tão diferentes e de tão diferente proveniência? Como poderemos ter fé em nossa capacidade de emitir um julgamento sobre a sua validade? Apenas mediante o fenômeno interpretativo, mediante a intervenção de uma "interpretação", que ainda não é criação, mas que é não mais mera percepção, e que possui justamente aquela característica de especialização não especificável de outra maneira. Isto é, existe a possibilidade de revestir e dotar as obras de arte, tanto as das mais distantes culturas, como as do presente imediato, de um dado criativo-interpretativo que surge exatamente do nexo de "relacionalidade" entre aquelas obras e a nossa atual concepção estética. De forma que poderemos afirmar que, ainda que a nossa faculdade perceptiva muitas vezes esteja submetida a leis e a medidas diferentes das de outrora (até mesmo "fisiologicamente" diferentes, como no famoso exemplo do intervalo de terceira considerado dissonante pelos gregos antigos e consoante pelos músicos dos nossos dias), apesar disso o fato de que a visão da obra de arte é sempre acompanhada de um elemento interpretativo e não é mera sensação permite-nos de

3. HERBERT READ, *Art and the Evolution of Man*, Freedom Press, Londres, 1951.

vez em vez "fazer nossa" tanto a obra do presente como a do passado, portanto unir em nosso juízo estético o elemento criativo ao interpretativo, o que acontece clamorosamente na execução do trecho musical, silenciosa e muitas vezes desapercebidamente na fruição das demais artes.

4. O "consumo" da comunicação e o problema da "arte popular"

Neste ponto, gostaria de voltar mais uma vez, brevemente, ao conceito de *consumo da comunicação* — ou entropia da comunicação — a que tive oportunidade de me referir em outra parte[4]. Tal

4. Acenei ao problema da *entropia* aplicado à linguagem literária em meu artigo *Entropia del linguaggio letterario*, "Aut-Aut", nº 18. Deste argumento, ocupou-se amplamente há pouco tempo MAX BENSE (*op. cit.*, p. 48) no capítulo *Information und Entropie*: "Information und Entropie definieren... entgegengesetzte Prozesse. Der physikalische Weltprozess hat die entgegengesetzte Richtung des Aesthetischen Weltprozesses... Informations-Strukturen... die aus Zeichenprozessen hervorgehen konstituiren also eine Zeichenwelt. Zeichenwelten sind nicht durch Entropie, sondern durch Neg-Entropie, durch Information charakterisiert". Mesmo para explicar o problema da interpretação é interessante o que afirma Bense (p. 55): "Die Kategorie der Interpretation bedeutet fur das aesthetische Sein keine... zufallige mehr, sondern wird zu einem erganzenden und notwendingen Bestandteil der Schopfung, die auf diese Weise aus dem Zustand der Information in den Zustand der Kommunikation übergeht."

Apesar de não considerar de forma alguma oportuno tentar sobrepor os dados obtidos das "ciências exatas" (física, matemática etc.) à estética, acredito todavia que possa existir uma analogia — quando não uma identidade — de "linguagens" entre esses setores aparentemente tão distantes. É por isso que a osmose que também se verifica nas próprias "expressões lingüísticas e dialetais" utilizadas pela ciência e a arte, pela filosofia e a indústria, pela matemática e a arte, não pode deixar de ser sublinhada. De fato, quando falo de "entropia", de "informação" e de "comunicação", não pretendo de forma alguma propor que se possam superpor certas fórmulas matemáticas, ou certas pesquisas eletrônicas, às coisas da arte; mas pretendo adotar, para o meu discurso a respeito das artes, alguns termos — que se tornaram hoje em dia de uso corrente — e que me parecem bastante significativos e "pregnantes". É bom lembrar, de resto, que, justamente na Itália, Giovanni Vailati já tinha observado a comparabilidade parcial entre as linguagens das diversas atividades humanas e a utilidade de uma tal assimilação. Ver a respeito o volume *Il metodo della Filosofia*, Laterza, Bari, 1957, e sobretudo o capítulo "Questioni di parole", na edição organizada por F. Rossi-Landi.

No que diz respeito ao conceito de "entropia" lembrarei que foi sobretudo depois dos recentes estudos de WIENER (*Cybernetics*, 1948) que as bases lógicas e matemáticas de uma teoria cibernética encontraram uma aplicação mais ampla também no campo da neurologia, psicologia, psicopatologia, sociologia e, portanto — porque não — da estética. Alguns conceitos, como os de "sistema" e de "campo",

fenômeno, que se verifica tão constantemente, quer no caso das artes visuais, quer nos da palavra e da música, pode ser explicado e justificado inclusive através do aspecto a que acabei de me referir, isto é, através da necessidade de um segmento interpretativo acrescentado à obra de arte para permitir a sua fruição. O que é, na verdade, a interpretação, se não o encontro de duas imagens que se somam e se anulam exatamente no próprio ato da recriação artística? Se por acaso tal encontro não vier a acontecer (e isso ocorre com certa freqüência), não teremos mais uma interpretação propriamente dita, mas apenas uma tentativa incompleta e estéril de execução exclusivamente mecânica e técnica. Este encontro frustrado dever-se-á sobretudo ao "consumo" ocorrido à falta de reciprocidade entre

---

receberam, em decorrência dessas pesquisas, um desenvolvimento especial nas mais diversas áreas da ciência. Podem-se distinguir em linhas gerais dois tipos essenciais de "sistemas": fechados e abertos — *sistema fechado*, no qual não há nem aporte, nem dispersão de energia; *sistema aberto*, no qual tem-se um fluxo contínuo de energia. Esse tipo de sistema aberto tem um caso típico no sistema regulado pelos princípios da segunda lei da termodinâmica (por exemplo, no caso de um recipiente contendo líquido quente colocado em um ambiente mais frio e que será obrigado a perder calor até que o ambiente circunstante o tenha adquirido proporcionalmente). O "sistema", segundo esta lei, tende para uma condição de equilíbrio (o igualamento do calor entre o líquido e o ambiente). Quando o equilíbrio máximo for alcançado pelo sistema, ter-se-á alcançado também o máximo de *entropia* para aquele sistema, já que não se terá mais a passagem regular e ordenada da energia térmica de um objeto a outro e o sistema terá alcançado o máximo de desorganização. O universo pode ser concebido todo como um sistema fechado dentro do qual pode-se supor a presença de um processo entrópico contínuo.

Mas, se este é o destino dos sistemas fechados (que por si são irreversíveis), bem diferente é o caso de sistemas abertos onde se tenha uma parada do processo entrópico e, portanto, a presença de uma *entropia negativa*, que não é índice de desorganização mas de ordem. (A equação para a entropia negativa será: $-E = K \log (I/D)$, onde K é a constante de Bolzmann, D é o termo que indica a quantidade da "desordem" do sistema, sendo obtido a partir da fórmula para a entropia que é $E = K \log D$). Como a *informação* (no caso das máquinas cibernéticas e, em geral, dos mecanismos comunicativos) torna possível uma escolha baseada em um grau menor de desorganização ou de "acaso", ela pode ser considerada como entropia negativa. Ou seja, indica algo que é improvável acontecer na natureza com base no mero acaso. Naturalmente, a aplicação destes princípios de física (termodinâmica) e cibernética à linguagem e à arte só pode ser bastante aproximado. Por outro lado, pareceu-nos de grande interesse identificar o *"consumo" da comunicação* que se tem na linguagem artística, e ainda mais na língua falada e escrita, àquele conceito de entropia — ou de desorganização — de um sistema, ao qual me referi brevemente. É igualmente interessante o confronto arriscado por Bense entre a *informação* (entendida como *entropia negativa*) e os mais variados "processos sígnicos" da arte. Um aprofundamento posterior das relações entre estética, cibernética e teoria da informação foi feito por A. MOLES, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris. Ver também o volume de UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Milão, 1961.

a linguagem da obra (no caso particular do trecho musical; mas será a mesma coisa se se tratar da leitura de um poema, ou da visão de uma pintura) e a *vis interpretativa* do executante-leitor. Na falta da capacidade interpretativa, falta também a comunicabilidade da obra; na falta da comunicação não se verifica o momento estético. A linguagem artística, latente na obra, não chega a se externar. Assim, uma interpretação frustrada leva a uma comunicação frustrada e ao necessário "consumo" da função estética.

O conceito de consumo da qualidade comunicativa da arte e de sua possibilidade informativa está estritamente ligado aos fenômenos deveras complexos da compreensão da arte e de seu significado, e aos já mencionados fenômenos da ambigüidade. De fato, ambigüidade e incerteza — tanto em música como em muita pintura não-representativa e em muita poesia dos nossos dias — podem ser analisadas do ponto de vista da *teoria da informação* como casos limite em que uma "incerteza de comunicação" equivale a admitir uma natureza probabilística dessas formas artísticas. Naturalmente, é necessário antes de mais nada dizer que, ao falarmos de "significado" de música e de pintura, entendemos algo muito diferente de um significado rigorosamente conceitual das mesmas e que, portanto, consideramos a semântica musical e pictórica (quando se trata de pintura abstrata) implícitas no fato de que os seus "signos" (notas, cores, formas) indicam e se referem a algo que não precisa ser conceitualmente determinado, mas pode estar implícito em sua própria natureza. Assim, em uma composição musical, uma nota ou um grupo de notas pode "indicar" uma seqüência do discurso musical, seqüência que poderá até certo ponto ser prevista. Dependendo da "previsibilidade" desta seqüência e, em geral, da previsibilidade de uma configuração gráfica, plástica, ou poética, poderemos admitir uma *capacidade informativa* maior ou menor por parte da obra de arte em questão. De fato, se é óbvia e pacífica a comunicação através de uma linguagem habitual, é porém escassa a *informação* proporcionada, se tal linguagem repropõe nexos e aspectos já facilmente previsíveis e, como tais, "certos".

Se consideramos o estilo de uma obra artística como estruturado e confinado dentro de determinado "universo do discurso" — aceitando esta definição em seu sentido mais lato, como um *continuum* semioticamente homogêneo, mesmo prescindindo de toda a sua referência direta a equivalências lingüísticas precisas —, deveremos admitir que a comunicação de uma determinada obra de arte será possível apenas dentro daquele determinado código estilístico. (E isso explica, por exemplo, que os desvios de uma norma perspéctica, que podem nos ferir em uma pintura renascentista, não nos

ferirão em uma de Matisse: que o uso de uma sétima diminuta em Mozart será bem mais pregnante do que em Wagner, ou como o atonalismo já conformista de um Debussy ou de um Ravel nos pareceria inaudito em Brahms.) A sucessão da dominante ou da subdominante à tônica dentro do "universo do discurso" do sistema harmônico ocidental tradicional torna-se, portanto, algo não apenas normal, mas provável, e enquadra-se em nossas "expectativas" antecipatórias inconscientes. Assim, caso este processo normal *não* se verifique, somos *atingidos* por uma *violência informativa* maior. Isso é evidente, por exemplo, no amplo uso do retardo na música pós-wagneriana ou em certas distorções das imagens por parte dos fovistas e dos expressionistas; mas acreditamos se tenha sempre verificado mesmo em épocas que hoje nos parecem altamente homogêneas.

A *informação estética*, portanto, poderá se rconsiderada tanto maior quanto maior for o grau de imprevisibilidade, de improbabilidade da obra de arte de que se usufrui, o que corresponde — como já dissemos — ao fato de que a tendência para a ordem máxima (o mínimo de entropia) equivale a um mínimo de informação artística.

De resto, esses elementos, que dizem respeito ao "consumo" da qualidade comunicativa e fruitiva da arte, nos permitirão, além do mais, justificar a razão de uma maior ou menor compreensão da arte através dos tempos, sem necessidade de recorrer a distinções já inusuais — a meu ver —, como as que gostariam de admitir uma distinção entre "arte popular" e "arte de elite". A incompreensão da arte moderna abrange, de fato, problemas de ordem totalmente diferente dos que estavam postos na base de uma distinção entre "níveis" social e hierarquicamente diversos, como acontecia com a arte da Antiguidade[5].

5. Segundo alguns autores a arte "popular" sempre existiria, mas muitas vezes não seria reconhecida como tal na época em que é produzida (cf. H. READ, *Art and Society*, Londres, 1947, p. 71). Se, todavia, com o termo de arte popular se entende algo contraposto à arte da elite, então será preciso reconhecer que é sempre a arte da elite e não a popular que tem maior validade e importância histórica. E é sabido o que, mesmo segundo MARX e ENGELS (e até mesmo segundo LÊNIN, *Estado e Revolução*), é admitida a existência de uma elite cultural inclusive em uma sociedade sem classes.

Entretanto, como já tive oportunidade de destacar em outra parte (cf. o meu ensaio *Le oscilazioni del gusto e l'arte d'oggi*, Milão, 1958), considero que somente em nossos dias se dê uma diferença entre categorias *culturais (e não* sociais) na fruição artística, que levam à manifestação de formas de pseudo-arte e de não-arte (e não de "arte popular" que, como tal, é "verdadeira" arte). Enquanto, no passado, mesmo em épocas de aguda distinção classista, a equivalência estilística entre arte popular e arte de elite era absoluta, e a diferença era baseada apenas no gênero do material empregado (ou na maior rusticidade da linguagem utilizada) e, em última análise, na maior ou menor perfeição técnica. A respeito da estética marxista, ver o volume de GYÖRGY LUKÁCS, *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Turim 1957 (2.ª edição), em especial o capítulo "Introduzione agli scritti di estetica di Marx e Engels".

SEGUNDA PARTE

TÉCNICAS E POÉTICAS DAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS

I

AS ARTES VISUAIS

A) PINTURA

1. Justificativa do termo "artes visuais"

Agrupar, sob a única etiqueta de "artes visuais", pintura, escultura, arquitetura, desenho, etc., é um hábito recente, podendo-se com toda probabilidade relacioná-lo a uma renovada urgência psicológica colocada na base de muitas pesquisas estéticas. O certo é que, depois de ter-se considerado superficial durante um certo período de tempo, a distinção das artes, estabelecida por Lessing, em espaciais e temporais, tende hoje a restaurar uma repartição das mesmas voltada, antes, para o órgão sensorial mais diretamente envolvido no ato fruitivo do que ao meio em que a própria arte se vem desenvolvendo. Por outro lado, com a ampliação e a modificação dos nossos conhecimentos científicos e da própria noção de espaço e de tempo, inclusive com sua efetiva fusão e integração, não seria mais concebível discorrer hoje a respeito de uma arte exclusivamente "espacial" ou "temporal". Eis porque a distinção de Lessing, novamente aceita por um aspecto, acaba indo abaixo por outro. De fato, não há quem não veja quanto a música se estende e se propaga, inclusive numa dimensão espacial, além de cronológica (teremos a oportunidade de voltar a este ponto); não há quem não veja, na pintura e na escultura, e até mesmo na arquitetura, um componente temporal sem sombra de dúvida presente e ativo, para não falar das recentes e vigorosas tentativas de dinamizar a escultura e a pintura, ainda que através de artifícios diversos, até proporcionar a estas artes um tempo sem movimento, a instabilidade e a mutabilidade próprias do nosso período dinâmico e irrequieto. Tampouco deve-se esquecer o cinema, que tem tantos pontos de contato com as artes vi-

suais e cujo movimento e percurso no tempo constituem quase a mais íntima e verdadeira natureza.

Voltaremos em breve a considerar mais de perto a importância do elemento temporal em pintura e em escultura. Importava-me aqui apenas justificar o fato de ter agrupado as três principais formas artísticas — as três artes "maiores", com o breve e hoje necessário apêndice da arte industrial — em um capítulo único.

2. *Pintura como arte da cor*

A pintura, como se sabe, é sobretudo e mais do que qualquer outra coisa, a arte da cor; acredito que não se devem erguer muitos obstáculos sobre esta constatação elementar. Desde as mais remotas antiguidades de Lascaux até nossos dias, a cor sempre foi o elemento dominador desta arte; tanto que poderemos inclusive afirmar que as suas demais componentes, linha, claro-escuro, perspectiva, tom, timbre e assim por diante, são apenas derivados sucessivos desta substância cromática única e primordial que pode chegar a anular-se no branco e preto ou a exaltar-se na magnificência das mais impensadas misturas de cores, até alcançar a fixidez mística dos fundos dourados ou a inexausta e caótica fúria do "informal".

A cor, portanto, é a grande dominadora da pintura, e é lógico que desde os tempos mais remotos se tenham tecido em torno da cor e dos seus mistérios leis e lendas, preceitos e preconceitos, normas e admoestações[1].

Já tive a oportunidade de mencionar, há alguns anos, a evolução característica da cor através das diversas fases da pintura, tendo sobretudo ressalvado na ocasião a importância de uma distinção

1. Os estudos e as pesquisas sobre a cor de um ponto de vista físico, fisiológico e psicológico são incontáveis, e não podemos, é claro, nem resumi-los, nem indicá-los aqui. Lembramos, todavia, por sua importância em relação à estética, o capítulo dedicado à cor no volume de RUDOLF ARNHEIM, *Art and Visual Perception*, California University Press, 1955, e entre as mais recentes obras a respeito da psicologia da cor: D. KATZ, *Der Aufbau der Farbwelt*, 1930 (trad. inglesa *The World of Colour*, Kegan, Londres, 1935). C. MUSATTI, *Colore e luce*, "Arch. di Psicol.", 1953, G. J. ALLESCH, *Die aesthetische Erscheinungsweise der Farben*, "Psych. Forsch.", 6, 1952. Entre os trabalhos sobre este assunto, é bastante significativo o de GAETANO KANIZSA, *Ricerche sperimentali sopra la percezione cromatica*, Instituto de Psicologia da Universidade de Milão, 1955. Não se deve esquecer, além disso, que o primeiro "tratado" científico-estético sobre a doutrina da cor pode ser considerada a obra de GOETHE, *Zur Farbenlehre (Saemmtliche Werke*, Cotta Verlag, Stuttgart, 1885). A propósito desta obra e da doutrina goethiana da cor ver também a nota *a) A proposito della "Farbenlehre" di Goethe*, na pág. 221 do meu *DT* e o pequeno fascículo de RUDOLF STEINER, *Goethe als Vater einer neuen Aesthetik*, 1888.

entre cor tímbrica e cor tonal. Essa distinção parece-me ainda aceitável, pelo menos em parte e mesmo que com grande cautela; sobretudo, acredito que ela pode permitir seja lograda uma distinção entre pintura de hoje e pintura de ontem melhor do que através de outras hipotéticas razões teóricas, filosóficas ou históricas. De fato, falar, como muitas vezes se faz, de pintura abstrata e realista, futurista e expressionista, multiplicar as escolas e as tendências, pode ter um interesse histórico, mas, do ponto de vista de um conhecimento técnico-estético desta arte, cujos segredos estruturais importanos, ao contrário, descobrir, o interesse é muito mais escasso.

Faço questão de precisar mais uma vez, neste primeiro capítulo dedicado à pintura, aquilo que deverá valer também para os capítulos dedicados às outras artes: tenciono chegar a uma interpretação técnico-estética das diferentes linguagens artísticas, tais como elas se nos apresentam, valendo-me apenas ocasionalmente de alguns exemplos e idéias retirados da história passada das mesmas. Seria vão e supérfluo, de fato, querer traçar aqui uma *história* das diversas artes, ou uma história da estética das mesmas. E acredito que a única maneira de poder fundar uma estética atual e uma compreensão das diversas linguagens artísticas, tal como hoje se nos apresentam, é analisá-las e estudá-las em sua etapa presente, procurando, na medida do possível, antecipar o seu devir.

Essa aclaração deve ser suficiente para justificar qualquer inevitável omissão minha nas citações e nos testemunhos referentes ao passado, recente e remoto. Mas outro motivo que me persuadiu quanto à oportunidade de estender-me sobretudo sobre a atual situação técnico-expressiva das diferentes artes é o que deveria resultar evidente do que disse na primeira parte e em outros trabalhos meus, a saber: que, hoje, a rapidez das mutações das quais a arte vai ao encontro (ou, se quisermos utilizar este termo, a entropia à qual a linguagem artística está submetida) é tão ampla e intensa, em relação à de qualquer época predecente, que pouca utilidade teria determo-nos em atitudes estéticas e perceptivas passadas, quando as atitudes presentes são tão complexas e obscuras.

3. *O timbrismo cromático*

Quando, há uns quinze anos, arrisquei uma primeira tentativa de traçar uma distinção entre cor *tonal* e cor *tímbrica*[2], adotando este último termo para indicar uma natureza particular da cor, que

é a predileta em nossos dias e que o foi, dentro de certos limites, em épocas pré-renascentistas, eu havia partido de um confronto entre a linguagem pictórica e a linguagem musical e havia acreditado poder encontrar uma identidade considerável na evolução dos dois aspectos em ambas as artes. Hoje, depois de tanto tempo e depois de ter visto difundir-se o uso do termo por mim proposto, inclusive na crônica artística cotidiana, julgo poder precisar melhor aquelas características que fazem com que se possa definir "tímbrica" uma determinada cor, ou melhor, um determinado uso da mesma. De fato, prescindindo de considerar as pinturas de épocas extremamente remotas ou distantes da nossa, acredito que qualquer um que considere a pintura da nossa área de civilização ocidental no período que vai mais ou menos do século XVI ao XIX não terá dificuldade de se dar conta de que, até todo o século passado, ela se tenha valido preferivelmente daquele gênero de cromatismo que podemos definir "tonal"; ou seja, aquele onde as diversas componentes cromáticas de uma pintura são fundidas entre si de modo a obter quase um acordo entre as diversas cores. Neste gênero de pintura, cada um dos elementos cromáticos acabam perdendo as suas características individuais e adquirindo uma natureza comum, destinada a criar, em uma pintura, a atmosfera e portanto o tom. Exatamente da mesma maneira pela qual, durante a época em que predominava a harmonia, a música criava através do acorde de vários sons um amálgama sonoro que, mais do que a exaltação de cada "timbre", visava a atmosfera fônica global apresentada pelo trecho musical.

2. Cf. o meu artigo *Rapporti attuali tra musica e pittura*, "Rassegna d'Italia", 3, 1948; e também *Valori tonali e timbrici in Braque e Picasso*, "Rassegna d'Italia", 3, 1949, bem como o capítulo dedicado a este assunto no meu *DT*. Ver também, para uma crítica ao meu conceito, o que escreveu recentemente GUIDO BALLO, *Pittori italiani dal futurismo ad oggi*, Ed. Mediterranee, 1956, p. 147, onde precisa: "Não pode ajudar, em sentido absoluto, a aguda distinção feita por Gillo Dorfles entre valores tímbricos e tonais. É verdade que toda a pintura moderna deste século tende, em geral, mais ao timbre do que ao tom, o qual pode esconder origens naturalistas; mas pode haver também um conteúdo velho, resolvido em valores tímbricos, numa espécie de estilização externa". Observação sem dúvida apropriada, uma vez que não bastará certamente a utilização de um timbrismo cromático para criar a pintura "moderna", ao passo que também poderá existir uma espécie de "tonalismo" não naturalista e, portanto, aceitável em uma pintura abstrata. No entanto aconteceu com freqüência, mesmo em épocas recentes, termos assistido à reinserção de elementos tonais-atmosféricos, de todo naturalistas, em pinturas aparentemente não-objetivas e, por exemplo, "informais". É justamente contra essa espécie de tonalismo naturalista ainda de cunho oitocentista que nos rebelamos.

Só olhando para antes e depois deste período é que a cor se apresenta num estado de pureza, sobretudo sem prejuízo do "componente atmosférico" da mesma.

Em outras palavras, aquela atmosfera, indispensável para retratar uma paisagem, um ambiente, um "pedacinho de vida", vinha se estendendo ao retrato, à natureza morta, até mesmo à obra decorativa; anulava a busca de um valor puramente cromático, pigmentar — tissular, diríamos — da cor, para valorizar o seu aspecto plástico e seu claro-escuro. Em contrapartida, com o advento dos fovistas e, depois, das numerosas tendências abstratas e concretas, que deviam desvincular cada vez mais a pintura da representatividade, a cor não apenas readquiriu aquele caráter "heráldico" (ao qual Read faz menção a respeito da cor do século XV[3]), como assumiu até mesmo uma absoluta preeminência na pintura.

Um exemplo "absoluto" disso foi dado — como veremos — na pintura construtivista e em parte do abstracionismo geométrico. Mas, mesmo depois do ocaso do abstracionismo geométrico, a cor continuou a permanecer "tímbrica". Mesmo nas complicadas misturas tachistas, mesmo nas composições "informais" ou "de ação", a cor continua a desempenhar a sua função de protagonista da pintura (e não mais de vítima de uma tonalidade paisagística), com a diferença de que as ricas misturas, as miscelâneas de materiais diferentes, os respingos, as incrustações, chegam às vezes a criar uma nova "atmosfera", não mais naturalista, porém mais próxima do tonalismo do que a dos fovistas e dos sucessivos movimentos abstratos. E foi justamente este um dos principais equívocos do informal, que julgou poder contrabandear, através de um tonalismo renovado, a atmosfera ligada à pintura naturalista; Sem dúvida também se deve a este fato seu rápido e inesperado declínio, depois de um outro igualmente rápido e efêmero florescimento. O que me interessa sublinhar aqui é o fato, hoje evidente, do peso que é concedido não apenas à gama da cor, mas à sua "substância", ao tipo de material utilizado, à sua densidade, à sua granulosidade, a todas aquelas qualidades que — segundo a minha maneira de ver — se enquadram naquela que se pode definir como a sua propriedade tímbrica.

Vem em nosso socorro, mais uma vez, a comparação com a música. Como terei a oportunidade de precisar no capítulo dedicado a ela, existe hoje uma ampla corrente que — levando às suas extremas conseqüências aquele prazer nos efeitos tímbricos (aqui o ter-

3. Cf. HERBERT READ, *The Meaning of Art*, Faber & Faber, Londres, 1951, onde a cor é subdividida em "heráldica" (*heraldic*), harmônica e pura.

mo reencontra o seu uso habitual) já tão exaltados pelos dodecafonistas e, antes mesmo, pelos primeiros politonalistas e atonalistas — visa exatamente uma articulação quase individualista dos sons, usados "de maneira pontilhista" em sua acepção tímbrica precisa e isolada, de maneira a externar ao máximo a carga sonora de cada som antes de valer-se do síncrono e confuso efeito de misturas tonais que ainda lembram as calmas e românticas atmosferas do século XIX.

4. A desagregação da espacialidade perspéctica e a objetivação da imagem

O erro mais comum no qual incorrem os estudiosos dos problemas perspécticos consiste em não levar em conta sobretudo o lado estético deste problema e invadir de bom grado o matemático, psicológico, histórico. Todavia, não é possível formar uma noção concreta deste fenômeno tão complexo sem recorrer também a sólidas bases científicas. De fato, o público é levado por sua natureza a permanecer preso a uma "visão espacial", musical, plástica determinada, que lhe parece imutável e incorruptível; e isso, mesmo depois que as respectivas linguagens, desgastadas e vencidas, já não obedecem às exigências da época e da cultura na qual são introduzidas. Por isso um estudo da transformação espacial, da forma como aconteceu na pintura italiana do século XV, é particularmente fecundo, porque nos apresenta o caso de uma época relativamente próxima da qual se conhecem os antecedentes e a seqüência. E isso explica também o sucesso que teorias como as defendidas por Francastel tiveram[4].

4. A lenta e contínua transformação do conceito de espaço nas artes visuais mereceria por si só um estudo amplo. Aqui só podemos remeter aos estudos recentemente empreendidos sobre esse tema por alguns estudiosos, como PIERRE FRANCASTEL. *Peinture et Société*, cit.; RUDOLF LUNEBURG, *Mathematical Analysis of Binocular Vision*, Princeton, 1947 e bem recentemente, DECIO GIOSEFFI, *Perspectiva Artificialis, Per la storia della prospetiva*, Trieste, 1957. Este último, partindo de uma minuciosa análise das constantes ópticas que constituem a base do fenômeno perspéctico, consegue demonstrar que mesmo os antigos não desconheciam a teoria perspéctica e que mesmo na Antiguidade clássica existiu uma pintura realizada segundo essas leis. Portanto, de acordo com Gioseffi, também seriam inaceitáveis teorias que pretenderiam considerar o fato perspéctico como exclusiva ou preponderantemente baseado numa motivação simbólico-psicológica, em primeiro lugar a defendida por ERWIN PANOFSKY, *Die Perspektive als symbolische Form*, 1921 (derivada do conceito desenvolvido por Cassirer a respeito da sua filosofia das formas simbólicas).

Estudando, como é sabido, as obras de artistas da primeira metade do século XV, como Paolo Uccello, Bicci di Lorenzo, Sassetta etc., é fácil destacar o uso de antigas receitas associadas a novas pesquisas espaciais, enquanto apenas após a metade do século (através dos trabalhos de L. B. Alberti, Brunelleschi, Beato Angelico, Piero della Francesca) a perspectiva renascentista assume o seu verdadeiro aspecto. Pouco conta, a esta altura, decidir se e até que ponto as receitas espaciais utilizadas pelos artistas renascentistas eram exclusivas e inéditas, ou se já haviam sido utilizadas pelos romanos ou pelos gregos; o que sem sombra de dúvida conta é certificar-se de se, justamente naquela época precisa e com aquela urgência característica, os artistas haviam percebido a necessidade de dar às suas imagens figurais uma "veracidade" que os séculos imediatamente precedentes ignoravam.

O princípio, como se sabe, consistia na intenção do artista de que as imagens do mundo se inscrevessem no interior de um cubo aberto de um único lado — aquele que Francastel chama de "cubo cenográfico" —, dentro do qual vigem aparentemente todas as leis físicas e ópticas do "mundo externo". O erro de acreditar a realidade simulada no interior do cubo cenográfico como identificável com a do mundo exterior deriva do fato de considerar o espaço como algo realmente tangível e não cindível da experiência de quem o considera. Portanto, foi apenas um hábito sancionado há alguns séculos que nos condicionou a este conceito espacial particular, da mesma maneira como os três séculos de harmonia "tonal" nos condicionaram musicalmente ao conceito de uma tonalidade indestrutível. Portanto, é preciso considerar a perspectiva renascentista como o produto de uma convenção, da mesma forma que a perspectiva em planos sobrepostos dos chineses, ou da perspectiva "imbri-

---

Noto, porém a esse respeito que já outros autores, antes de Gioseffi, avançaram observações à teoria panofskiana, em particular P. A. MICHELIS, em seu volume *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*, Londres, 1955, em que é estudada em profundidade a "perspectiva invertida" dos bizantinos e também é lembrado o conhecimento que os antigos clássicos tinham da perspectiva. Foram igualmente feitas reservas análogas acerca da ignorância da Antiguidade clássica de normas perspécticas e da afinidade entre certa perspectiva renascentista e tardo-romana no volume de V. LAZAREV, *Proiskhojdenie Italianskovo Vosrojdenia*, vol. I: *Iskusstvo Protorenessansa*, Moscou, 1956, sobretudo no capítulo *Proiskhojdenie Interiora v Italianskoi Jivopisi*. Todavia, não é nem com uma motivação social exclusiva (como a invocada por Francastel), nem com uma motivação exclusivamente "óptico-perceptiva", que poderemos chegar a uma compreensão da mudança efetiva que se verificou na concepção espacial através dos tempos e das civilizações; só o lograremos através de um aprofundamento da concepção estético-filosófica global da humanidade num determinado período.

cada" muitas vezes usada pela infância. Aquele rigor naturalista, aquela exatidão na reprodução da realidade extrínseca, que alguns historiadores e críticos ainda hoje reputam própria das obras renascentistas e pós-renascentistas, é, ao contrário, exatamente o oposto da realidade naturalista, uma vez que se funda apenas numa convenção óptico-técnica que chegou ao auge naquela época.

Foi apenas com o advento dos impressionistas — como é, de resto, bem sabido — que aconteceu a primeira "ruptura" importante da espacialidade tridimensional renascentista. Todavia, a tridimensionalidade ainda permanecia eficiente, conquanto organizada não com base na estrutura em planos seletivos e geométricos, mas numa representação devida ao jogo cromático, ao uso de claros-escuros capazes de criar uma profundidade que as linhas geométricas não mais traçavam. E é significativo que, contemporaneamente às novas concepções espaciais — muitas vezes pseudocientíficas — do ar livre e do divisionismo cromático, também viesse se desenvolvendo uma passagem na situação iconográfica da pintura, da paisagem ao objeto em si, da mesma forma como, antes, o interesse havia passado da cena religiosa ou de ambiente para a paisagem pura. A restrição do interesse pictórico ao objeto em si equivalia, de fato, a colocar as premissas daquela ampliação sucessiva do horizonte figural, do objeto real ao objeto irreal e, portanto, abstrato. E é este, a meu ver, o verdadeiro processo que levou a arte de hoje da paisagem ao objeto cubista, e deste ao "objeto" abstrato-concreto dos nossos dias. Depois do desaparecimento do "ponto de vista" único da arte renascentista, depois do desaparecimento das sombras, do claro-escuro, da tridimensionalidade clássica, a unidade do ponto de vista também acaba perdendo valor. É assim que, com Matisse e Picasso, chegamos à presença contemporânea de dois ou mais pontos de fuga, de duas ou mais concepções espaciais.

5. Figura e fundo

Entretanto, o caminho desagregador, e também inovador, da visualidade não pára neste ponto. A superfície da tela, que há tempos imitava um espaço tridimensional volta, afinal, a ser apenas uma superfície de duas dimensões. A partir desse momento, toda a superfície vem adquirindo um novo valor. Aquele valor espacial que acabou assumindo obrigatoriamente qualquer partícula da pintura uma vez introduzida e mergulhada na ilusória "atmosfera" da visão, da paisagem, da profundidade volumétrica habitual (pela qual

um fundo neutro e simplesmente "esfumado" simulava um ambiente, um horizonte, um céu, pela qual cada "detalhe" introduzido em tal ambiente acabava carregando-se automaticamente de um valor que o conjunto da pintura lhe conferia), está doravante perdido. Toda a tela pintada adquire um mesmo valor; cada parte dela adquire a sua propriedade de signo; por isso, não poderemos mais conceber um objeto — ainda que abstrato, imaginário — mergulhado em uma superfície amorfa, neutra, que lhe sirva apenas de suporte; mas teremos de conferir também a essa superfície o valor de "protagonista" — ou, pelo menos, de deuteragonista — dialético, complementar do protagonista da forma que está circunscrita por ele e a ele contraposta.

Eis, portanto, como a redução da espacialidade, de tridimensional a bidimensional trouxe consigo uma ativação da figura: cada figura, cada forma criou ao seu lado a sua "contraforma". Desta maneira instaura-se também aquilo que, a meu ver, é um dos resultados mais significativos da nossa idade pictórica, ou seja, uma nova maneira de conceber o "campo" figural — e entendo aqui por "campo" aquela unidade plástica global, aquele *continuum* espacial bidimensional que não pode mais ser concebido como amorfo, mas que deve sê-lo como algo integral e integrado.

Portanto, a idéia de um universo reduzido às proporções e às leis de uma "visão através da janela", dentro do qual acontecem as cenas de que o homem-ator é protagonista, cedeu lugar a uma figuração espacial muito mais complexa, ainda que mais motivada do ponto de vista subjetivo e, portanto, mais dificilmente aceitável, a qual poderá ser, dependendo dos casos, quer a projeção das nossas sensações brutas registradas na tela ainda em uma fase preliminar de expressividade, quer o resultado plástico-figural de imagens fantásticas, de experiências, de *Erlebnisse* proprioceptivas, quer de novos "objetos" que tenham impressionado nossa visualidade e que podem ser elevados ao papel de protagonistas da pintura, como na pop-art.

Entram em jogo, assim, todas as novas representações que o homem vem criando para si com base em seus novos conhecimentos científicos, técnicos, biológicos. Novos e inéditos componentes formais — derivados eventualmente das nossas pesquisas microscópicas, físicas, embriológicas — que as últimas técnicas permitiram evidenciar, vieram povoando de forma consciente ou inconsciente o nosso universo formal e se tornaram, ou estão se tornando, as primeiras peças de um horizonte figurativo renovado, que organiza a constituição de uma concepção espacial nova e diferente e nela se baseia.

6. Transformações espaciais e cromáticas dos fovistas até Kandinsky

Portanto, se podemos fazer a primeira afirmação do tonalismo pictórico coincidir com o impulso no sentido de uma representação naturalista, tornada possível pelas conquistas perspécticas renascentistas, também devemos reconhecer que, com o advento da perspectiva e da tridimensionalidade figurativa[5], cessava a época emblemático-simbólica da pintura bizantina, durante a qual a cor ainda tinha conservado o seu "caráter heráldico" (para dizê-la com Herbert Read), ou seja, a sua pureza tímbrica. E se, nos primeiros períodos da Renascença, a pintura, mesmo adquirindo as novas características espaciais e volumétricas, conservava intacta a pureza emblemática da cor, em um segundo momento (sobretudo para quem observar os grandes mestres vênetos) o campo era aberto, porque naquele mundo tridimensional, plasmado em "conformidade" com o verdadeiro, fazia irrupção também a atmosfera do mundo externo com as suas veladuras, as sombras, as luzes, as nuvens e os ocasos; enfim, com aquela cor tomada de empréstimo à natureza, que está tão longe da cor "mental" da fantasia. Haveriam de passar mais de trezentos anos para que os fovistas (Dufy, Mattisse, Marquet, Derain etc.) e, antes ainda, Manet e Gauguin, se dessem conta de que podia-se pintar também paisagens e retratos utilizando uma cor não naturalista, mas fantástica. Chega-se, assim, ao triunfo do expressionismo, a partir do qual o passo era breve para alcançar o abandono das formas do mundo externo e, portanto, para conquistar a abstração.

Foi mérito, portanto, dos fovistas — apenas em parte precedidos por Van Gogh e por Gauguin — reinserir na pintura moderna aquele amor pela cor pura que, do século XIV em diante, havia se perdido na pintura do Ocidente. E Matisse foi dos primeiros (Barr[6]

5. Cf. também o capítulo *Un nuovo "universo formale"*, p. 259 e o volume de GYORGY KEPES, *The New Landscape*, Chicago, 1955.

6. A. BARR, *Matisse, his Art and his Public*, Museum of Modern Art, Nova York, 1951. A respeito da obra de Matisse cf. também GASTON DIEHL, *H. Matisse*, Tisné, Paris, 1954, e CLEMENT GREENBERG, *Matisse*, Nova York, 1953. Sobretudo este último autor atribui a Matisse uma grande importância na "rejection of an illusion of the third dimension".

A importância de Matisse na metamorfose da pintura moderna jamais será sublinhada o suficiente. De fato, ainda que aparentemente outros artistas como Klee, Kandinsky, Mondrian, tenham tido um alcance maior do que ele no que diz respeito ao aspecto "formal" das suas inovações, é típico de Matisse ter sabido renovar o quociente cromático da pintura, mesmo não se afastando totalmente do figurativis-

fala de um seu "protofovismo") a valer-se da cor não mais submetendo-a às leis do claro-escuro, do plasticismo volumétrico, mas cadenciando-a em uma violenta ou mesmo delicadíssima gama tímbrica.

É sábio que o espaço cenográfico renascentista era entendido, no início deste século, como algo falso; mas romper com essa falsidade, enfrentar um decidido retorno à bidimensionalidade, requeria uma coragem extrema por parte daqueles primeiros pioneiros. Com o retorno à bidimensionalidade, de fato, verifica-se, como já mencionamos, outro fato de extrema importância: a *objetivação do fundo*, que adquiria uma importância não apenas decorativa, mas essencial. Ou seja, perdia a sua importância o "personagem central" da pintura, personagem que podia ser o retrato, o objeto, ou o elemento paisagístico, mas que, de qualquer maneira, constituía o eixo central de toda a obra, para o qual convergiam todos os eixos ópticos da pintura. Ao contrário, com a revolução ocorrida na cor e na espacialidade pictórica, readquiriam peso dinâmico também os setores periféricos da pintura, ao passo que podiam tornar-se elementos "significantes" também as áreas pintadas, que há tempos constituíam o "fundo" e, como tais, eram consideradas neutras e de pregnância secundária.

Não é certamente minha intenção traçar aqui nem a história, nem a crônica da pintura dos nossos tempos; entretanto, considero

---

mo tradicional, como aconteceu com outros artistas que citamos acima. De fato, ele reconheceu explicitamente a importância "tímbrica" da cor quando afirmou "les couleurs ont une beauté qu'il s'agit de préserver comme em musique on cherche à conserver les timbres" (*Propos sur la couleur*, reunidos por Gaston Diehl, Paris, 1954); além disso, ele se deu conta com exatidão da não-submissão naturalista da cor quando escreveu: "Quand je mets un vert, ça ne veut pas dire de l'herbe; quand je mets un bleu, ça ne veut pas dire du ciel" (*Propos de l'artiste*, reunidos por Pierre Courthion, Paris, 1954). Mas, sobretudo, é bastante interessante — para as finalidades de uma estética semiótica — reconhecer que Matisse soube identificar o valor de "signo" de uma determinada forma objetiva presente em suas pinturas, fazendo além do mais uma distinção bastante clara entre "escrita" (*écriture*) e arte. Tal distinção consiste no uso que a primeira faz de "signes qui ne changent pas" (ou seja, de signos estalecidos pela convenção e pelo uso), enquanto na composição artística trata-se sempre de signos (ou, diríamos melhor, de "símbolos") que expressam a estrutura do sentimento mediante uma simbolização que tende a se individualizar, ao contrário da simbolização "discursiva", que tende a se generalizar e a se universalizar. Medite-se, por exemplo, sobre esta sua frase pouco conhecida: "Il faut étudier longtemps un objet pour savoir quel est son signe. Encore que dans une composition l'objet devienne un signe nouveau qui fait partie de l'ensemble... Chaque oeuvre est un ensemble de signes inventés pendant l'exécution. Sortis de la composition... ces signes n'ont plus aucune action... Le Signe est détérminé dans le moment que je l'emploie... C'est pourquoi je ne peux à l'avance déterminer des signes qui ne changent jamais et qui seraient comme une écriture..." (*Propos*, reunidos por Maria Luz, in "XX^{e} Siècle").

importante evidenciar aqueles fenômenos que podem justificar a evolução e o devir desta arte. A transformação da cor, pois, veio a sofrer uma parada com o advento do cubismo; de fato, na primeira fase do cubismo analítico, (Braque, Gris, Picasso, Léger) vemos reaparecer os tons sombrios, escuros, acinzentados, que os fovistas tinham parcialmente abandonado. A cor densamente empastada e muitas vezes em claro-escuro volta a reaparecer. Um fenômeno análogo pode ser notado também nos futuristas (Boccioni, Balla, Carrà, Russolo), que usam em suas decomposições dinâmicas futuristas uma matéria pictórica decididamente marcada pelo estilo do século XIX, muitas vezes impregnada de pictoricismo lombardo, enquanto eles também não tiverem encontrado o caminho da cor purificada e límpida.

Entretanto, aquela decomposição que os fovistas haviam executado no campo da cor era agora tentada no campo da forma por esses dois novos movimentos: a forma se rompe, a visão da natureza polimeriza-se, quer através da multiplicação dos pontos de vista, própria do cubismo, quer através da multiplicação dos momentos temporais da visão, própria do futurismo. A tentativa, talvez ingênua, de introduzir o movimento na pintura teve, por outro lado, a vantagem de permitir aos futuristas fragmentar o objeto, retirá-lo da visão estritamente realista à qual desde então havia estado ligado. O mesmo fenômeno vinha se verificando no cubismo. Desta maneira, esses dois momentos fundamentais deviam ser os precursores do abstracionismo propriamente dito. Uma revolução análoga, enquanto isso, estava se efetuando através dos movimentos da *Blaue Reiter* e da *Brücke* em que, depois dos impulsos truculentos dos expressionistas (Nolde, Rottluff, Hofer), chegava-se, com os trabalhos de Klee, Kandinsky, Marc, Macke, Münter etc., a criar uma forma de arte totalmente separada da realidade objetiva e tendente a refletir uma sensibilidade mais íntima e oculta.

A cor entendida como entidade independente e soberana, como *Wesenheit*, encontraria em Kandinsky um dos seus defensores máximos[7]. Aquela cor que transforma a sua obra em um universo brilhante e luminoso, no qual não se refletem mais os objetos e as aparências da natureza, mas sim os sentimentos e as constantes "espirituais" que dotam cada cor de sua absoluta medida e às quais

7. W. KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunt*, 3ª ed., Piper Verlag, München, 1922 (*Do espiritual na arte*, Martins Fontes, 1990). Ver também para uma maior precisão das teorias de KANDINSKY, *Punkt und Linie zur Fläche*, "Bauhausbücher", 9, 1926 e o recente e fundamental volume de WILL GROHMAN, *Wassily Kandinsky*, Du Mont, Köln, 1958.

o artista russo emprestava valores e significados ocultos e iniciáticos. Portanto, enquanto na Itália e na França, cubismo e futurismo permaneciam de certo modo ligados ao objeto, enquanto o expressionismo alemão, belga e francês deflagrava suas virulentas e vivas centelhas (em que o *Grito* de Munch e o sorriso irônico de Kubin triunfavam), enquanto o próprio Klee — o grande descobridor de micros e macrocosmos pictóricos — envolvia com atmosferas fabulosas e alucinantes seus hieróglifos mágicos e seus fraseados horoscópicos, Kandinsky — e com ele Mondrian, Van Doesburg, Vantongerloo — iam aprimorando uma nova escrita, já libertada das simulações figurativas e voltada para a "concretude abstrata".

7. Distinção entre abstrato e concreto, e importância de De Stijl

Talvez mereça ser mencionada, pelo menos em linhas gerais, uma distinção, mais do que tudo nominalista, entre os dois gêneros de pintura que, nos últimos anos antes da última guerra, foram batizados como "abstrato" e "concreto".

Há cerca de uns trinta anos a arte "não-figurativa" era apreciada apenas por poucos especialistas. Era a época heróica dos Van Doesburg, dos Mondrian, dos Vantongerloo, dos Vordemberge-Gildewart. De fato, estes artistas — que preferiram batizar-se "concretistas" (justamente para distinguir-se daqueles que "abstraíam" da realidade) — não procuravam criar suas obras partindo de um pressuposto vindo do mundo externo, nem mesmo de algum embrião formal de origem orgânica; ao contrário, saíam em busca de formas puras, primordiais, sem nenhuma analogia com nada naturalista, visando, portanto, criar uma arte *concreta* cuja rigorosa precisão compositiva pudesse ser submetida até mesmo a regras matemáticas, pudesse igualar em pureza os rigores geométricos de equações algébricas, pudesse criar corpos (vide as esculturas e os plásticos de Bill, Pevsner, Gabo) de uma forma fácil o suficiente de ser assimilada àqueles corpos matemáticos criados com base em cálculos exatos[8].

8. A propósito da arte concreta e das suas bases teoréticas, ver o volume de J. M. SORGE, *Einführung in die Betrachtung der abstrakten und konkreten Malerei*, Zurique, 1945, e, mais recentemente, as agudas distinções que MAX BENSE faz entre concretismo e tachismo em sua *Aesthetische Information* (Aesthetica, II), Agis-Verlag, 1956, baseando-se sobretudo nas obras e nos escritos de Max Bill, que foi um dos mais esforçados defensores desse movimento. No que diz respeito ao setor

Muitas das afirmações programáticas dos neoplasticistas soam hoje estranhamente remotas a nossos ouvidos, quase "tábuas da lei" de um credo imaculado e frígido que ainda não conheceu os claros-escuros da "idade atômica". É evidente a vontade de Mondrian[9] — e o de boa parte do grupo De Stijl — de chegar a uma arte que passasse a ser apenas a síntese das três artes visuais e se identificasse com uma arquitetura superior. A pintura da "nova plástica" (*Nieuwe beelding*) já é considerada, de fato, como o preâmbulo "abstrato" para as realizações concretas de uma superarte, que poderá ser a arquitetura completada pela pintura e a escultura. Tanto assim que Mondrian chega a afirmar: "Enquanto não houver uma arquitetura totalmente nova, a pintura deve fazer aquilo em que a arquitetura permanece atrasada: representar proporções bem equilibradas, ou, com outras palavras, ser uma plástica abstrato-real.[10]" E continua: "Chegará um dia em que poderemos nos passar de todas as

---

italiano do movimento, que se constituiu em grupo ativo de artistas em 1948 com o nome de MAC (movimento de arte concreta), ver as publicações desse movimento editadas pela Libreria Salto de Milão, entre as quais: *Arte Concreta* (com introdução de G. C. Argan, 1950) e *Documenti d'Arte d'Oggi*, 1954-1955, 1956-1957. Uma crônica histórica bastante circunstancial desse movimento e dos da arte nuclear e espacial na Itália pode ser encontrada no volume de TRISTAN SAUVAGE, *Pittura italiana del dopoguerra*, Schwarz, Milão, 1957, onde são reproduzidos os diversos manifestos do MAC, do espacialismo etc.

9. Para um exato conhecimento da estética e da doutrina do neoplasticismo, ler os números da revista "De Stijl". Eis, por exemplo, como Mondrian define a tarefa da arquitetura: "Het is de groote taak der bouwkunst, ons voortdurend het universeel schoone klar voor oogen te stellen en in dien zin samen te werken met beeldhouw en schilderkunst als één geheel" (Esta é a grande tarefa da arquitetura, mostrar-nos incessantemente o belo universal com clareza diante dos olhos e colaborar neste sentido com a escultura e a pintura como um todo" ("De Stijl", III, 29).

10. "Zoolang er geen geheel nieuwe bouwkunst is moet de schilderkunst datgene doen warin de bouwkunst... ten achter bleef: evenwichtige verhouding te beelden, of, anders gezegd, abstractreele beelding zijn" ("De Stijl", III, 18).

A propósito do neoplasticismo, consultar também o volume de H. L. C. JAFFÉ, e o de OTTAVIO MORISANI, *Mondrian*, Neri Pozza, Veneza, 1956 e M. SENPHOR, *Mondrian*, que provavelmente é a obra mais completa sobre o artista.

Parece-nos interessante citar alguns passos de uma carta endereçada por Mondrian a J. J. Sweeney, em 1943, e publicada no catálogo Piet Mondrian, the Earlier Years, por ocasião da mostra no Museu Guggenheim, Nova York, 1958: "... You know that the intention of Cubism — in any case in the beginning — was to express volume. The three-dimensional space (natural) remained thus established. (It shows again that Cubism "au fond" remained natural and was only *an abstraction* but not *abstract*) [ou seja, não "concreto".] This was opposed to my conception of abstraction which is that this space just *has to be destroyed*. In consequence I came to destroy volume using the plane. Then the problem was to destroy the plane also. This I did by means of lines cutting the planes. But still the plane remained too much intact. So I came to make only lines and brought the color in these. Now the only problem is to destroy these lines also through mutual opposition".

artes que hoje conhecemos... Já na arquitetura, o trabalho é feito por não-artistas, o material é "colocado"... Não pode acontecer o mesmo com a pintura? A plástica exata exige meios exatos."

Nossos tempos, ao contrário, deram uma desmentida parcial ao ideal racional e lúcido de De Stijl. No lugar do racional, adensa-se de todos os lados o irracional; novos automatismos substituem as proporcionalidades concretas neoplásticas. Portanto, o sonho utopístico de Mondrian e de Van Doesburg em menos de trinta anos estava destinado a naufragar. Todavia, a importância histórica de De Stijl é uma coisa, a importância artística de Mondrian é outra: ninguém poderá negar que um temperamento autêntico de artista como o dele tenha podido alcançar um resultado artisticamente indiscutível *apesar* das suas teorias discutíveis.

Cada pintura, cada fragmento de sua pintura leva consigo aquele tanto de indeterminado, de irracional, de "feito a mão", de artesanal, e não-mecanicista, que basta para redimi-lo. Cada obra sua, geometricamente exata e construtivamente equilibrada, apresenta aquele tanto de imprevisto e de indeterminado que a torna irrepetível.

De qualquer maneira, a função dessas correntes rigorosas, mas demasiado cerebrais, foi indiscutível e teve um claro reflexo nas obras dos arquitetos e em todo o amplo setor da gráfica e do desenho publicitário e tipográfico. Além disso, a partir daí se desenvolveriam mais tarde as correntes mais recentes da op-art, ou seja, de uma pintura baseada na busca de sutis efeitos óptico-perceptivos de que se valeram artistas como Vasarely, Soto, Cruz-Diez, Riley, Alviani, Mack, Piene, e muitos outros que seria impossível citar aqui. Todavia, como já disse, ao lado desta corrente *concreta*, estavam se desenvolvendo as outras conhecidas correntes *abstratas*, entre as quais — além do cubismo e do futurismo — podem se incluir algumas formas de surrealismo abstrato, desvinculadas (ao contrário do surrealismo literário de Dalí e de Magritte) das propositais e ambíguas deformações de elementos naturalistas. E é a este respeito que devem ser lembrados os grandes nomes de Miró e de Klee.

8. *O elemento temporal na arte de Klee*

Através da obra de Klee[11] se nos apresenta uma das mais extraor-

11. A obra e a figura de Klee foram objeto de muitíssimos estudos. Acreditamos seja oportuno assinalar, entre os melhores, o de CAROLA GIEDION-WELCKER, *Paul Klee*, Gerd Hatje, Stuttgart, 1955, e o de W. GROHMANN, ao passo que é indispensável para um conhecimento do pensamento do artista o conhecimento de seu *Paedagogisches Skizzenbuch*, Munique, 1925, de sua conferência *On Modern Art*,

dinárias linguagens da arte moderna. Através de seus signos diminutos, filiformes, diáfanos, se nos revelam todas as angústias e as catástrofes, as pesquisas científicas, as descobertas psicológicas e, sobretudo, aquele "senso do devir", aquele *werden* tão típico da nossa época. Mergulhando em suas pinturas, vivemos em uma multiplicidade de tempos: o tempo da poesia (que as enigmáticas palavras dos seus títulos sugerem), o tempo da música (da qual ele sempre foi um ativista fiel), o tempo do cinema. Tempos turbilhonantes e tempos lentíssimos, porque, mesmo onde a linha pára, reencontramos, com freqüência, o tempo que se torna cadenciamento dos ritmos que se dissolvem rumo ao nada.

A pretensa temporalização do espaço realizada pelos cubistas foi, na realidade, apenas uma acentuação da espacialidade pictórica. O fato de assumir o objeto, decompô-lo em suas diversas projeções dimensionais, facetá-lo, revolvê-lo e, então, integrá-lo, justapondo os seus fragmentos, criava sim uma visão múltipla e síncrona de estruturas e pontos de vista diferentes, mas reafirmava a sua distensão sobre a superfície cada vez mais chapada da tela. Levava, portanto, a um retorno à bidimensionalidade, e não, como muitos acreditaram, a uma tetradimensionalidade. Bem diferente foi, ao contrário, a estruturação do problema por parte de Klee e, provavelmente, a ele se deveu a sucessiva evolução da concepção pictórica da forma, tal como aparece em nossos dias. O mestre de Berna também valeu-se, é verdade, de certas descobertas cubistas, futuristas, dadaístas, surrealistas; mas, prescindindo da atmosfera tão pessoal de seu mundo introvertido e tenebroso, prescindindo da sensibilidade mágica e arcana das suas telas, o que mais nos surpreende é o fato de introduzir na pintura da época um elemento verdadeiramente novo. Este novo elemento é a entrada do tempo dentro da tela, através da linha. A linha é a verdadeira dominadora da sua arte, a linha, que é sempre um "percurso". A linha de Klee — mais ainda do que a de Miró, que tanto deve a ele — é, portanto, um percurso no tempo. É por isso que Klee reconhece, ele próprio, à linha o valor de "medida", ao claro-escuro o valor de "peso", à cor o valor de "qualidade" e admite, então, implicitamente, que seu *ductus* linear seja acompanhado de uma gradação de valores tonais (oferecidos pelo claro-escuro) e de valores tímbricos oferecidos pela diferente qualidade da cor.

Faber & Faber, Londres, 1945, e do poderoso volume *Das bildnerische Denken*, Benno Schwabe, Basiléia, 1956, que contém os escritos do artista e as suas aulas na Bauhaus, reunidos e publicados por Jürg Spiller (trad. it. Feltrinelli, Milão, 1960).

O caminho e o percurso, eis o que nos diz e nos revela a linha de Klee: a sua vontade de introduzir na pintura moderna aquela dimensão de que hoje mais do que nunca se perceba a presença. Aquela dimensão que apenas artificiosamente os futuristas haviam introduzido, com o seu dinamismo plástico, à qual apenas "estaticamente" se haviam referido os cubistas, com as suas multiplicações dos pontos de vista; que, por sua vez, Klee soube introduzir com aquela leveza mágica que faz de sua obra a preconizadora de uma época em que as artes visuais não sejam mais apenas "artes do espaço", mas, também elas, "artes do devir".

9. Organicidade da abstração

Se o que expus antes pode valer como distinção aproximativa entre as duas correntes (e os dois termos), de "abstrato" e "concreto", gostaria de acrescentar que, nos dias de hoje, o termo "abstrato" adquiriu um uso tão corrente que chega a ser descabido querer substituí-lo por outro; ainda que na realidade pode-se, com razão, falar de "abstração" a propósito da arte figurativa de hoje, como da de sempre. De fato, todas as obras das maiores épocas culturais — da China aos astecas, da arte cicládica à bizantina — são altamente abstratas, e não nos servimos deste vocábulo como um termo que nos é útil. Se por "abstrair" entendemos o fato de poder considerar uma determinada forma o mais possível desvinculada do objeto específico da sua primitiva e eventual referência, a forma artística — que, adotando os ensinamentos dos gestaltistas, podemos considerar como uma unidade perceptiva que é, ao mesmo tempo, *organicamente* diferenciada — é certamente uma forma quase sempre e no mínimo abstrata.

Com freqüência e com uma satisfação demasiado evidente, ouvimos a afirmação de que o processo abstrativo é artificioso, difícil, árido, inatural. Poderíamos objetar, com as palavras de Langer, que, "se a abstração é de fato inatural, ninguém poderia tê-la inventado"[12]. No entanto, quem pensa assim, em geral, não leva em consideração o fato de que — se este for mesmo o caso — é exatamente a mente primitiva que é levada por sua própria constituição psíquica rumo a um processo abstrativo.

Basta pensar nas manifestações místicas, mágicas, iniciáticas de

12. SUSANNE LANGER, *Abstraction in Science and Abstraction in Art,* no volume *Structure Method and Meaning*, Nova York, 1951, p. 173.

populações selvagens ou antiqüíssimas, para constatar esta particularíssima faculdade de abstração simbólica e de simbolização abstrata, comum em tais populações e da qual, como já tivemos oportunidade de ver, Cassirer se ocupou amplamente. Apenas em um período sucessivo o homem consegue apreciar as formas conceituais puras de um pensamento expresso em forma não simbólica; de resto, como é sabido, toda a nossa linguagem permanece, até o último grau da sua evolução, altamente simbólica e, portanto, abstrata. Claro, o simbolismo da linguagem falada, exatamente por sua discursividade, dificilmente alcança o abstracionismo do simbolismo figurativo, e é por isso que a arte em que a abstração se mostra mais eficaz e pregnante é exatamente a arte visual, nas suas mais díspares manifestações. O alcançamento de uma forma abstrata — consumadamente livre de todo elemento narrativo, reprodutivo, episódico, tornada paradigmática e em sua própria simplicidade polivalente — é um dos deveres de boa parte da pintura e da escultura, que somente assim consegue alcançar aquele nível em que a forma se identifica com a sua própria formatividade e se torna uma forma *an sich*. Realmente, se se pensar no fato de que a forma artística abstrata deve possuir um significado — ou melhor, "uma significância" — por si só, ou seja, sem referência alguma a nada, será óbvio reconhecer quanto é difícil para o artista alcançar uma forma eficaz mesmo prescindindo de toda a sua discursividade. Por isso, se a arte é sempre abstrata, também é sempre orgânica; ou seja, deve ter aquelas características de auto-suficiência vital própria dos organismos naturais, que são sempre altamente diferenciados e, no entanto, indivisíveis.

Podemos, então, considerar a arte como o mais típico e, talvez, o único produto humano que compreenda em si abstração e organicidade. Se, depois por "abstrato" quisermos entender simplesmente "não-figural", poderemos afirmar que uma arte não-figural também existiu no passado, mas que somente hoje tal tipo de arte tornou-se preponderante. E isso por óbvias e já deduzidas razões, como o advento da fotografia, a facilidade da reprodução dos objetos através dos meios mecânicos, e assim por diante. Deveríamos, então, condenar a arte abstrata de hoje (como desejariam alguns[13]) apenas pelo fato de que a arte chamada realista floresceu

13. RANUCCIO BIANCHI-BANDINELLI, *Organicità e Astrazione*, Feltrinelli, Milão, 1956. Neste pequeno volume o autor afirma, além da alternância de períodos de abstração e naturalismo, uma preeminência do segundo sobre a primeira. Contra essa tese apresentei algumas dúvidas no meu artigo *Organicità dell'astrazione*, "Aut-Aut", 38, 1957. A respeito de alternância entre abstracionismo geométrico e naturalismo na arte neolítica e paleolítica é interessante ler o que pensa HERBERT READ, em seu *Icon and Idea*, Faber & Faber, Londres, 1955.

em épocas ainda tidas por alguns como "áureas" (ou seja, o início da Renascença, a Grécia do século V)? Não acredito. Será melhor dar-nos por satisfeitos por termos hoje aquele gênero de arte que nos pertence e que corresponde mais livremente à mentalidade da nossa época, sem nos esforçarmos por fazer arte programática por razões racionais ou políticas. Se, no entanto, pudermos arriscar um juízo sobre a arte contemporânea, acredito que o único setor desta arte que revela características precisas de autonomia é exatamente aquele que eu chamaria de "abstrato-orgânico", ou seja, aquele que soube escolher os novos *patterns* formais em estruturas jamais antes investigadas, servindo-se também das novas possibilidades de exploração proporcionadas pelos meios mecânicos e extraindo destas pesquisas aquele vasto patrimônio de formas "orgânicas" (mas não figurativas, no sentido tradicional da palavra) que torna tão variado o atual panorama das artes visuais. Arte, portanto, intimamente ligada à "realidade" do nosso tempo — a uma realidade biológica, científica, mecânica — e não a uma imitação naturalista de enfáticas cenas político-sociais, como infelizmente ocorreu na maior parte das obras pictóricas e plásticas inspiradas no chamado realismo.

E, o que mais conta, arte abstrata mas de uma abstração bastante diferente da da arte neolítica, greco-geométrica, ou celta. Este me parece um ponto essencial: a abstração de muita arte da Antiguidade é sempre uma abstração com finalidades decorativas (quando não o é até mesmo com um objetivo "funcional", como no caso das moedas celtas ou dos *churunga* australianos). Ao contrário, a arte abstrata de hoje tem, pela primeira vez, acredito, na história, uma razão de ser praticamente funcional, e é esta uma de suas características mais peculiares. Característica talvez ambígua, sinal das dificuldades, inclusive sociais, do nosso tempo, que denuncia o edonismo de certas manifestações nossas, mas característica precípua que é preciso levar em conta e que não se pode rejeitar como simples produto do capricho ou da moda.

10. O gesto e a mancha nas últimas correntes pictóricas

As transformações rumo às quais a pintura caminhou no breve percurso de poucas décadas são tão rápidas e profundas, que chega até a ser árduo segui-las. Na realidade, essa rapidez de transformação é mais evidente nesta arte do que nas outras, talvez justamente por causa da liberdade de que é hoje partícipe: os vínculos práticos

e utilitários, que — querendo ou não — ligam a nossa moderna arquitetura; os vínculos técnico-teóricos que tornam mais árduo e complexo o processo criativo da música, não existem para a arte da cor. Liberta doravante do freio da imitação, da perspectiva, até mesmo da composição rigorosa, à qual ainda estavam ligados os construtivistas e os abstracionistas geométricos, a pintura é de fato a arte da liberdade absoluta, do "gesto" criador. Com isso, não pretendo nem exaltá-la, nem condená-la; busco apenas constatar um dado de fato sobre o qual o futuro poderá emitir um juízo mais objetivo.

Com efeito, não acredito que essa orgia de liberdade e de capricho esteja destinada a durar indefinidamente. Demonstra-o a recente (1963) retomada de interesse pelas obras "programadas" e pelas óptico-perceptivas (pela chamada op-art), às quais já me referi. Entretanto, uma coisa é certa: hoje, mais do que qualquer outra arte, a pintura é a verdadeira expressão do nosso tempo; jamais como hoje uma arte — livre de vínculos sociais, religiosos, culturais conseguiu ser a expressão pura da individualidade humana... Qual é o quadro do homem, tal como nos aparece através das obras de um Pollock, de um Fautrier, de um Dubuffet, de um Wols, de um Fontana, de um Rauschenberg, de um De Kooning? Com certeza, o de uma personalidade dilacerada e decomposta, desintegrada e esquizóide; uma personalidade que ainda não alcançou o equilíbrio entre os dados do sentimento e do pensamento, uma personalidade que é totalmente dependente de uma angústia existencial e "cósmica". No entanto, talvez seja justamente este o semblante mais genuíno do homem de hoje. Logo, não como poderia se nos mostrar a partir da aparente perfeição geométrica de um arranha-céu de Mies, da forma como durante algum tempo pareceu fixado nas destiladas e frígidas composições de Mondrian, Vantongerloo, Van Doesburg. Mas exatamente este rosto dilacerado e rompido por impulsos antagônicos e caóticos, e no entanto voltado para a busca de um *novus ordo*, que às vezes aflora e transparece através dos magmáticos emaranhados das cores, da mistura de elementos "encontrados" inseridos na pintura, ou através da valorização de fragmentos publicitários, fotográficos, de objetos industriais.

Esta pintura[14], que não por acaso foi batizada *informal, tachis-*

14. Uma análise do tachismo do ponto de vista da teoria da informação se encontra na já citada *Aesthetische Information* de MAX BENSE. Outras contribuições importantes para a compreensão de tais correntes pictóricas se encontram, por exemplo, em HERBERT READ, *An Art of Internal Necessity*, "Quadrum", I, 1956, onde são considerados os trabalhos de alguns "action painters" como Soulage, Ubac, Hartung, Sam Francis, Fautrier, e onde o tachismo é aproximado de certa arte do extremo oriente. "Tachism is no mistery in Japan: it is merely an extension of the normal

ta, ou mesmo *action painting*, que conheceu alguns agrupamentos transitórios como o grupo Cobra, o Gesto, o movimento Nuclear, Espacial etc. está suficientemente bem definida nestes nomes. Já não era mais uma questão de figura ou não, pois tanto as figuras dos expressionistas abstratos (como De Kooning), como as manchas[15] e os borrões dos tachistas mais desenfreados (como Pollock),

---

method of written communication" afirma Read (p. 13) considerando os "hieróglifos" abstratos de certos tachistas, como Mathieu, mensagens grafológicas que são um espelho da personalidade "profunda" do artista. Seguindo um raciocínio caro às suas predileções psicanalíticas Read quer reduzir a arte de muitos dentre estes artistas (por exemplo, Pollock, Kline, Vedova, Matta, Manessier, De Kooning, Rothko, Resznick) a um mero significado de manifestação inconsciente ou subconsciente: "All these painters tend to derive their forms, not from any phenomenal sources of perception, but from sources below the surface of consciousness". Mas acrescenta: "I am convinced that in the deeper layers of the unconscious there is a formative principle at work, moulding some primordial material of the psyche into icons". Concordamos plenamente com essa afirmação. A presença de um processo formativo inclusive onde prevalece a atividade do inconsciente é a única que permite a formação de uma obra de arte mesmo sem um atento controle por parte do artista.

Outro importante ensaio é o de ANDRÉ MASSON, *Une Peinture de l'Essentiel*, no mesmo fascículo, de "Quadrum", e o de HENRI MICHAUX, *Vitesse et Temps*, no nº 3 da mesma revista. Tratando dos seus "desenhos cinemáticos" e dos efeitos da mescalina, Michaux oferece uma interessante explicação do valor "gestual" dessa arte, aproximando-se nisso da interpretação que Mathieu nos dá das suas pinturas. Deve-se notar que é justamente de uma pintura de Michaux que Bense se vale em sua análise do tachismo e em sua contraposição dessa corrente à do rígido concretismo construtivista de Max Bill. Cf. também o meu volume *Ultime tendenze dell'arte d'oggi*, Milão, 1962.

15. A mancha, como é sabido, tem uma longa história na pintura, desde as pesquisas de Leonardo da Vinci sobre as manchas dos muros, que lhe sugeriam contornos e figuras, até aquele curioso ensaio de BENEDETTO CROCE, *Una teoria della "macchia"*, in *La critica e la storia delle arti figurative*, Laterza, Bari, 1946, onde, referindo-se a um livreto de Vittorio Imbriani, cita estas frases do escritor napolitano: "O que é então uma mancha reduzida à última expressão? Um acordo de tons, ou seja, de sombras e de luzes destinado a suscitar no espírito algum tipo de sentimento, exaltando a fantasia até a produtividade..." Croce, naturalmente, tende a estender a "teoria da mancha" também às demais artes, além da pintura, uma vez que não admite uma possibilidade de distinção entre elas: "Para Imbriani, o processo descrito não é de forma alguma próprio e característico da pintura, ou melhor, de um grupo de artes no qual entram a pintura e a música e que contrasta com a poesia"; enquanto, para Croce, a mancha corresponde ao ritmo, ao motivo, à "onda lírica": "a mancha, enfim ... nada mais é que a essência do fato estético, a intuição". Seria demasiado fácil, neste ponto, sustentar que, se a mancha, como era entendida por Imbriani, podia ser assimilada ao embrião rítmico-sonoro da poesia, dificilmente tal comparação poderia valer para a mancha do atual tachismo. Enquanto a "mancha", que por si só constitui em sua explosão disforme a pintura atual, é "intuição" e "expressão" ao mesmo tempo, não acreditamos que o mesmo se possa dizer do motivo rítmico-sonoro, que constitui o primeiro núcleo de uma poesia ou de um trecho musical. Em todo caso, é bastante significativo notar que chegamos hoje a um momento especialíssimo no setor das artes visuais, a ponto de poder des-

ou os hieróglifos e as gigantescas "assinaturas" de um Mathieu e de um Kline, estavam desvinculados de modo igual e completo da objetividade frígida e geometrizante de alguns anos antes. Não se tratava, portanto, de negar ou reencontrar a figuração, mas sim de introduzir na pintura aquele elemento dinâmico que o futurismo havia tentado — só que apenas cerebralmente — introduzir nesta arte.

11. "Action painting" e "pop-art"

Os novos "action painters"[16], portanto, quiseram entregar-se ao "gesto" e à expressão surgida espontaneamente, quase que por projeção instantânea e miocinética, e pretenderam introduzir na arte racional e extrovertida do Ocidente aquele valor mágico e encantatório do ideograma oriental, presente nas antigas linguagens da humanidade.

Entretanto, se no período que, em linhas gerais, vai de 1958 a 1962 a pintura de ação e a pintura informal constituíram as tendências de maior sucesso, já a partir de 1960 veio se afirmando — sobretudo nos Estados Unidos e, depois, por reflexo na Europa — aquela corrente que já passa sob a etiqueta de "pop-art" e que, em um primeiro momento, foi indicada também como "new-dada" por algumas afinidades (mais aparentes do que reais) com o movimento dadaísta do imediato pós-guerra.

Normalmente, indica-se em Robert Rauschenberg e em Jasper

---

prezar uma verdadeira qualidade "informativa" da obra de arte, satisfazendo-nos com aquele elemento sugestivo que nos permite construir uma "interpretação" pessoal de um signo que pode ser diferente e até oposta à construída pelo artista. Ao mesmo título, poderia mencionar o outro fácil exemplo das manchas apresentadas pelo *Teste de Rorschach* cuja interpretação pode ser extremamente variada e que, com certeza, constituem um exemplo de tachismo *ante litteram*.

16. A denominação "action painting" ou "art autre" é igualmente significativa deste gênero de pintura, que muitas vezes é reduzida quase apenas ao valor de projeção dinâmico-muscular. Eis como LAWRENCE ALLOWAY (no catálogo *New Trends in Painting* do Arts Council, Londres, 1957) o define: "*Other art* is an art reduced to the basic physical ingredients of painting... each painting must be read as an artist's action while producing that painting". Alloway refere-se aqui aos pintores Appel, De Stael, Bogart, Francis, Jenkins, Riopelle, Soulage, apenas alguns dos quais podem se enquadrar nesta categoria e usa a expressão *other art*, traduzindo-a de *art autre*, introduzida no jargão crítico por Michel Tapié, um dos maiores defensores desta tendência. Parece-nos, todavia, mais significativa a opinião de MAYER SHAPIRO ("Art News", versão de 1957), que a respeito de certo gênero de pintura moderna a considera como uma *arte da não-comunicação*. Opinião paradoxal, mas não destituída de um fundo de verdade.

Johns os dois iniciadores desta tendência, por mais que muitos hoje em dia os considerem mais como os prosseguidores da pintura de ação de Pollock e De Kooning. Talvez seja mais correto considerar como típicos representantes da pop-art artistas como Oldenburg, Rosenquist, Indiana, Segall, que evitaram em seus trabalhos toda e qualquer busca de "preciosidade" pictórica; mas não se pode esquecer que, de qualquer forma, mesmo Rauschenberg e Johns foram dos primeiros a acolher em seus trabalhos a presença de alguns objetos (garrafas, caixas de lata, fotografias, alvos) que constituem uma clara evidência do fato de considerar tais objetos não apenas como ingredientes compositivos, mas como símbolos de uma determinada situação de existência. Na verdade, o que associa a maior parte destes artistas (e que vale também para os ingleses Blake, Hamilton, Lacey, para os franceses Spoerri, Raysse, para os americanos Copley, Indiana, Trova, para alguns italianos e alemães) é o fato de eles terem se dado conta da importância que ia assumindo cada vez mais o panorama objetual e icônico que envolve o homem da "civilização do consumo".

Ao contrário dos antigos surrealistas, as pesquisas desses artistas (como Warhol, que reproduz serigraficamente cenas fotográficas de episódios de horror e de morte, como Jim Dine, que coloca em evidência a condição da vida americana moderna, como Oldenburg, que cria propositalmente imitações de objetos com materiais desagradáveis para acentuar seu aspecto fetichista, ou como Lichtenstein, que reproduz histórias em quadrinhos agigantando-as e tornando-as abstratas), quase nunca saem em busca da "bela matéria", dos agradáveis efeitos cromáticos, mas visam evidenciar a eficácia semântica e icônica destas imagens da vida de todos os dias que nos enleiam e nos fascinam.

Naturalmente, é sobremodo árduo avançar profecias a respeito do futuro próximo dessa tendência, que, de resto, já hoje, depois de três ou quatro anos de consideráveis sucessos, denota certo cansaço. É provável, de qualquer forma, que, pelo menos sua presença terá servido para avivar um renovado interesse pelo aspecto figural desta arte, sem por isso desarticular nem as conquistas do abstracionismo, nem as do concretismo construtivista (como mostra justamente a retomada de interesse pela arte óptico-cinética e pela *post-painterly abstraction* preconizada por Greenberg). Obviamente, o figurativismo da arte pop, como em geral o da arte que se baseia na adoção de material fotográfico, publicitário e, de uma forma mais abrangente do material extraído da iconologia mais difusa pela mídia, será sempre um gênero de figurativismo antinaturalista, bem distante, portanto, das tentativas levadas a cabo pelos nostálgicos

da atmosfera oitocentista ou pelos neo-realistas, que visam restabelecer o "retorno à verdade" em uma época onde as tarefas das artes visuais são de natureza bem diferente.

B) ESCULTURA

1. Valores estereognósicos e espaciais da escultura

O discurso a respeito da escultura é, por si só, um discurso árduo e perigoso. Esta arte que, durante séculos e milênios, quase se identificou com a representação de um elemento antropomórfico — ou, pelo menos, zoomórfico —, desvinculou-se em nossos dias de toda e qualquer ligação com o mundo exterior, não menos do que o fez a pintura. Só que, enquanto a pintura, poderíamos dizer, mesmo no que se refere ao passado, estava mais ligada à cor do que à forma (tanto que já artistas como Delacroix chegaram a afirmar que o valor cromático predominava sobre o representativo), no caso da escultura, ao contrário, o fato de ter preenchido constantemente a função de reprodutora de uma realidade fenomênica faz com que a revolução sofrida nos últimos cinqüenta anos seja ainda mais forte e clamorosa. É fácil objetar, naturalmente, que já os antigos tinham recorrido a elementos plásticos em uma versão profundamente abstrata. São conhecidas as estudadíssimas deformações sofridas, por exemplo, pelas figuras romanas reproduzidas nas moedas celtas[17] e é conhecida a extrema simplificação formal alcançada por certas estatuetas cidadenses, ou nurágicas, para não falar em artes distantes de nós, como a maia ou a tolteca.

Entretanto, com tudo isso, um elemento profundamente naturalista continuava sempre presente inclusive naquelas representações predominantemente abstratas, de forma que considero não ser possível, até nossos dias, discorrer apropriadamente a respeito de uma escultura que não esteja relacionada à representação mais ou menos deformada e simbólica do homem e da natureza.

Quem observar a escultura da forma como ela veio se desen-

17. LANCELOT LENGYEL, *L'art gaulois dans les médailles*, Corvinda, Montrouge-sur-Seine, 1954. Ver a este respeito também o capítulo *Comparsa dell'arte astratta* no volume de RENÉ HUYGHE, *Dialogo con il visibile*, Parenti, Milão, 1958, onde são analisadas as primeiras plásticas abstratas da Antiguidade.

volvendo nos longos milênios da história humana, não tardará a reconhecer que esta arte é, como a dança, uma das primeiras e mais intensas formas expressivas com que o homem consegue dar vida a um simulacro tangível, além de visível de um organismo estruturado e, em certo sentido, "vivo". Mas, enquanto na dança essa estruturação tem uma vida meramente temporal e efêmera, desaparecendo com o cessar da dança em si, na escultura a criação adquire uma perenidade, tanto mais absoluta quanto mais sólido e duradouro for o material que valeu como meio e instrumento da obra. Ora, do fetiche africano ao totem polinesiano, da máscara de vime trançado ao linga de pedra, da articuladíssima e complexa estátua de Krishna à Vênus esteatopígica como a de Lespugue, é fácil encontrar um deleite análogo do homem em dar forma — portanto, vida, ainda que uma vida simbólica e abstrata — a um material, a princípio amorfo e que se transformou em algo reconhecível e inconfundível.

Ademais, mesmo se quisermos atribuir certo valor aos instrumentos sensoriais que, afinal de contas, são os únicos a nos permitir um aproveitamento correto do fenômeno artístico, poderemos também arriscar que, das artes visuais, a escultura é a única que solicita, além da visão, também o tato, ou melhor, um componente muito particular deste.

Não diremos, porém, como Langer, que a importância sensorial do tato deriva do fato de criar "uma aparência de um espaço cinético", pois na realidade não nos parece que seja exatamente esta a função explícita da escultura. A meu ver, porém, a importância sensorial que o tato, além da vista, reveste na apreciação da obra plástica deve-se à necessidade que sentimos de fazer com que intervenha a nossa sensibilidade estereognósica, ao lado da visual e, também, da sensibilidade táctil superficial normal. Em outras palavras, enquanto a vista nos permite apoderar-nos da imagem plástica global, bem como da imagem arquitetônica e pictórica, temos a sensação de que, para um correto e profundo conhecimento daquele determinado ambiente espacial em que a escultura se desenvolve e se insere, é necessária também a intervenção do nosso sentido estereognósico (que, como se sabe, também se situa, de um simples ponto de vista fisiológico, em outras estruturas anatômicas que não as da sensibilidade táctil superficial habitual). Por essa razão, fora de toda e qualquer metáfora, poderemos falar em um sentido da estrutura espacial, além de um simples sentido do tato.

Já tive oportunidade de mencionar, no capítulo sobre a arquitetura, que esta arte quase sempre esteve, nos tempos antigos, ligada à plástica, a tal ponto que às vezes é quase impossível colocar

um limite entre os territórios das duas artes. Muito bem, este fato também deve nos persuadir da necessidade do homem dos tempos remotos e também mais recentes (como o gótico, o românico, o próprio barroco) de sobrepor às suas construções civis, aos lugares de culto, às próprias habitações, a imagem plasticamente metamorfoseada do homem e das criações naturais, que servissem para tornar mais organicamente naturalista a sua habitação. Este fato também desapareceu hoje por uma razão análoga ao desaparecimento das paredes decoradas com afrescos e, em geral, das representações murais que durante tantos séculos serviram para preencher o vazio da parede.

Não se julgue que o desaparecimento da ornamentação pictórica e plástica das nossas arquiteturas do século XIX em diante deva ser buscada em um mero desejo de pureza linear, ou de independência das três artes. A razão dele está na perda por parte do homem da necessidade de criar a arte "à sua semelhança" e da necessidade de criar uma arte que assumisse, por outro lado, uma aparência autônoma e independente.

2. Representatividade e monumentalidade na escultura moderna

De fato, se nos aproximarmos da escultura do nosso tempo[18] e procurarmos abrir caminho na intrincada selva constituída por ferros retorcidos, finos fios metálicos, barrigudas protuberâncias marmóreas, superfícies encavadas e quase esvaziadas, ou fitas e filamentos entrelaçados, como poderemos definir e avaliar estas obras tão díspares que se nos apresentam e que conservam uma analogia tão escassa com as do passado?

Pois bem, acredito de fato que no caso da escultura, de hoje como de sempre, o elemento que entra em jogo com mais insistência é o da modulação espacial. Mas, como eu dizia há pouco, trata-se de uma modulação tangível e táctil: criar um corpo, uma estrutura, uma forma, que abrace e seja abraçada pelo espaço e cuja natureza esteja intimamente ligada ao material utilizado. Só esta característica nos permitirá encontrar elementos comuns entre as rochas entalhadas da Mesopotâmia e as figuras monolíticas de Brancusi,

18. Sobre a escultura das últimas décadas, consultar o volume de CAROLA GIEDION-WELCKER, *Contemporary Sculpture*, Wittenborn, Nova York, 1955.

as estatuetas cicladenses e as *Galáxias* de Kiesler, as grandes estátuas barrocas do Aleijadinho e os ramos cortados e revirados de Mirko.

Isso também nos permitirá conceder direito de cidadania ao amplo setor das formas espaciais puras e destiladas, como as criadas em sua época por Pevsner, Gabo, Bill e Vantongerloo, que são, na realidade, muito mais construções de linhas de força no espaço do que esculturas propriamente ditas, mas que nem por isso tiveram uma importância considerável, pois permitiram conduzir esta arte àquela pureza diáfana em que toda a sua organicidade — ainda presente nas estátuas futuristas de Boccioni, nas cubistas de Picasso ou de Zadkine, nas expressionistas de Barlach e nas puríssimas de Brancusi — afinal sublimava-se e esgotava-se. E, se a época do construtivismo plástico de Malevitch e de Tatlin já passou, deve-se todavia justamente às corajosas antecipações desses artistas o fato de que, em nossos dias, pudemos assistir a uma tão vigorosa retomada desta arte, que superou, acredito, inclusive a da pintura e da arquitetura. Fala nesse sentido toda a nova geração dos jovens escultores ingleses que, na esteira de Moore e de Hepworth, levaram a Inglaterra ao sucesso artístico depois de anos de um estado de semitorpor (como Chadwick, Butler, Armitage, e, os mais jovens, Turnbull, Paolozzi, Caro, King, Tucker), e dos americanos (como David Smith, Lippold, Lassaw, Hare, Roszak), para não mencionar os grandes mestres que os precederam, como Brancusi, Arp, Laurens, Archipenko, Lipschitz. E, se esta retomada acabou prejudicando aquela componente "humana" que constituía até ontem a mais destacada característica desta arte, é motivo para nos queixarmos? Devemos julgar encerrada para sempre a época áurea que viu as obras de Fídias ou de Policleto, de Nicola ou de Nino, de Antelami ou de Wiligelmo?

Não acredito que o destino da escultura seja diferente do das demais artes. O devir da arte é incessante e contínuo, o enrijecimento e a parada equivale ao fim. Basta deter-se em um cemitério nosso e percorrer com o olhar a desolada selva de simulacros marmóreos, de capelas e de estátuas, neoclássicas e neogóticas, neobizantinas e neobarrocas espalhadas pelos escultores cemiteriais por toda parte, para compreender onde realmente se aninha a morte da arte.

Não por acaso alguns dominicanos iluminados denunciavam como "bondieuserie" a falsa arte religiosa que invade e inunda boa parte das igrejas de hoje.

Qual será o destino futuro da escultura é difícil prever. Todavia, acredito ser reconfortante constatar que, já nos últimos anos, se notem diversas tentativas de reinserir a plástica na arquitetura,

quer como "monumento" isolado, quer como sobreposições plásticas muitas vezes bastante felizes.

Exemplos como os de Moore no Time-Life Building de Londres, de Lipschitz no Ministério da Educação do Rio de Janeiro, de Noguchi para a Lever House de Nova York, de Arp e Laurens para a Universidade de Caracas, de Mirko para as Fossas Ardeatinas, de Lippold para o Seagram Building de Mies, são de fato promissores e nos dão esperanças de uma futura comunhão possível das duas artes, mesmo sem querer chegar, com isso, àquele conceito de "síntese das artes" previsto por Le Corbusier com resultados muitas vezes bastante ambíguos e até decididamente negativos.

Parece-nos outro fato positivo, que os artistas modernos tenham sabido apoderar-se com facilidade e criatividade dos novos materiais mais estranhos, até mesmo mais desagradáveis, tratando-os com uma técnica que os tornou de repente "artísticos" — da mesma maneira como, em pintura, o uso dos esmaltes, dos sacos, dos cimentos, ofereceu novos impulsos ao artista cansado dos meios tradicionais. As lâminas retorcidas e enferrujadas, as lascas de madeira, as concreções de cimento, os fios de ferro, puderam, assim, dar vida a novos seres plásticos, muitas vezes animados por uma vitalidade não inferior à que antigamente levava a dizer, a respeito da obra de um antigo mestre, que "tinha o sopro da vida". A função do artista é, em última análise, hoje como ontem, insuflar vida na matéria morta, "espiritualizar" o material cego e mudo, introduzir a formatividade numa forma que era amorfa. E esta função ainda está presente nas obras dos melhores dentre os nossos artistas plásticos.

3. Calder e a arte cinética

Outro dos fenômenos "novos" a que assistimos em nossa época é a apresentação daquelas criações chamadas *móbiles* e que foram desenvolvidas sobretudo por mérito de Alexander Calder. O *móbile*, como é sabido, nada mais é senão uma estrutura plástica — de lâmina, matéria plástica, madeira — capaz de mover-se ao mínimo sopro de vento.

Talvez esta seja a primeira vez que o homem sentiu a necessidade de dinamizar o plástico. Depois de tê-lo esvaziado, aliviado, tornado transparente (Gabo, Pevsner, Moholy), depois de ter colocado em evidência seu esqueleto (Lassaw, Roszack, Chadwick), depois de tê-lo dilatado (Laurens), prolongado (Giacometti), revirado (Zadkine), penetrado (Lipschitz, Armitage) devia chegar também a

colocá-lo em movimento. E foi Calder (com outros artistas como Munari, Kenneth Martin — mais construtivistas e concretos, estes — , ou Chadwick, mais animalesco e cruel em suas *balanced sculptures*) quem se empenhou nesse sentido.

Assim, a escultura moderna, doravante esmiuçada até o osso, bichada, corroída, não raro reduzida apenas ao "vazio" de um espaço encerrado por finas cordas esticadas (Barbara Hepworth), reencontrou uma vitalidade de novo tipo, adotou materiais aparentemente grosseiros e artesanais, mas que são — mais do que a madeira e o mármore — os verdadeiros materiais da nossa época. (Talvez seja por isso que mesmo as construções em lâmina de César, Chamberlain, D. Smith, Noguchi, Franchina, nos pareçam mais autênticas.)

Em última análise, Calder compôs as suas criações seguindo um impulso onde peso e leveza se equilibram. Não por acaso, o equilíbrio é a base de seus trabalhos, equilíbrio que é estático e dinâmico ao mesmo tempo; estático mesmo nos móbiles, dinâmico mesmo nos estábiles. Uma espécie de misteriosa vibração percorre esses corpos, sejam as bolinhas brancas e pretas que esvoaçam no alto de finas antenas metálicas, sejam as espessas e rugosas lâminas de aço, carregadas de força de gravidade e que mesmo um sopro é suficiente para fazê-las agitar.

Mas há outro tipo de *arte cinética* que, nos últimos anos, teve um inesperado desenvolvimento: aquele que se deve a numerosos grupos de artistas que atuam quer individualmente, quer em equipe, e que procuraram aprofundar pesquisas de caráter mais científico sobre aquelas que são as componentes psicológico-estéticas do movimento. Partindo muitas vezes de pesquisas perceptivistas estáticas (justamente aquelas que levaram à corrente "op" que já tive ocasião de mencionar), voltaram-se gradativamente para o estudo da percepção dinâmica, aproveitando as infinitas possibilidades oferecidas pelo concurso do efeito dinâmico e luminoso. Temos, assim, só para citar alguns casos, o exemplo do grupo das Recherches Visuelles de Paris (Morellet, Le Parc etc.), o dos Grupos T (de Milão) e N (de Pádua), o de artistas isolados como Nicolas Schoffer, Munari, Rickey, Piene.

Ainda que estas experiências muitas vezes não consigam superar o aspecto meramente psicológico e tecnológico, não há dúvida de que muitas delas revelar-se-ão no futuro indispensáveis para condicionar a estruturação da nova paisagem urbana (do *city-scape*) e para proporcionar um método inesgotável de possibilidades cromáticas e plásticas a serem aplicadas à arquitetura dos ambientes, à publicidade luminosa e noturna.

Em contrapartida, são de natureza diferente aquelas experiências que se valem do movimento, ou melhor, dos meios mecânicos para obtê-lo, como no caso do suíço Tinguely. Neste caso, encontramo-nos diante de uma espécie de metaforização do valor simbólico presente em muitos mecanismos dos nossos dias. Tais mecanismos, despojados de seu efetivo uso "funcional" e reduzidos a uma função antiutilitária, acabam assumindo uma nova semântica, onde a antropoformização da máquina alia-se à inusual poesia do mecanismo que está se desfazendo.

C) ARQUITETURA E DESENHO INDUSTRIAL

1. A arquitetura como arte da delimitação

Toda e qualquer definição que vise circunscrever os limites e os territórios de uma arte dentro de fórmulas artificiosas só pode ser arbitrária. Já afirmei isso diversas vezes. E, se considero que cabe a toda arte uma função precisa que, em geral, não deve ser assumida pelas artes irmãs, considero da mesma forma ser contraproducente qualquer tentativa de tornar absolutas suas características e prerrogativas. Portanto, aqueles que, estudando a arquitetura — esta "proto-arte", esta arte que muitos, e não sem razão, consideram a progenitora de todas as demais —, quiseram, sucessivamente, identificá-la como a "arte do espaço", do ritmo, da habitação, ou até mesmo do "espaço interno"[19], do "domínio étnico"[20], esqueceram pelo menos outras tantas funções essenciais da mesma e limitaram-se a definir um único aspecto, nem sempre o mais importante.

Portanto, quando afirmo que a arquitetura é a arte da medida, faço-o sem querer excluir com isso nenhuma das demais definições, pronto a aceitá-las todas ou a rechaçá-las, segundo os casos e as circunstâncias. Com certeza, a arquitetura é, mais do que qualquer outra, a arte da delimitação e da repartição espacial, a arte do número

19. Um dos mais tenazes defensores da arquitetura como arte do "espaço interno" é BRUNO ZEVI, do qual veja-se *Saper veder l'architettura*, Einaudi, Turim, 1947 (*Saber ver a arquitetura*, Martins Fontes, 1978); *Verso un'architettura organica*, Turim, 1946; e *Storia dell'architettura moderna*, Turim, 1950.

20. SUSANNE LANGER, *Feeling and Form*.

e da medida aplicada à criação, e é nesta acepção que, quando falamos da "arquitetura de um poema, de uma sinfonia, de um filme", entendemos o ritmo, a proporção, a repartição dimensional daquele poema, filme, drama etc., reconhecendo já com isso à arquitetura uma disposição característica ao métrico. Mesmo nos casos em que esse caráter métrico e essa medida são estendidos às artes temporais — música, dança —, a comparação tem sentido, pois fica claro que a antiga distinção entre artes do tempo e do espaço tem um mero valor de compromisso, mas que, na realidade, também na arquitetura, arte tipicamente imóvel e estática, é possível conceber uma espécie de "duração" que deriva exatamente de sua cadência rítmico-temporal. A arquitetura cadencia através de sua espacialização um tempo e cria, assim, uma duração que se congela e se enrijece, tornando-se ritmo imóvel, sucessão estática, mas nem por isso menos capaz de um movimento temporal íntimo. Poderemos, então, convir que a arquitetura é propriamente constituída por uma espacialidade, interna e externa ao mesmo tempo, uma espacialidade que, ao contrário da espacialidade da escultura, em vez de "se inserir" no espaço, compreende-o e delimita-o do interior e do exterior, tornando-o, ao mesmo tempo, espaço habitável em todas as suas diversas acepções. É por esta razão que a arquitetura não é nem mesmo, como alguns desejariam, "a arte da habitação", mas é também a arte das pontes, dos obeliscos, dos estádios, dos jardins, das exposições e, em sua dilatação extrema — como veremos a seguir —, a arte do objeto artesanal e, hoje, industrial, já que as relações entre arquitetura e "formas do útil" são indubitavelmente das mais estreitas e indissolúveis.

Que a arquitetura não seja apenas arte do espaço interno, provam-no aquelas construções "cheias", como os obeliscos, as pontes, as numerosíssimas novas estruturas criadas pelas indústrias modernas: destilarias, serpentinas, tanques, torres metálicas, andaimes, que tecem na paisagem de nossos dias curiosas arborescências metálicas, seccionadoras do espaço que nos envolve e criadoras de novos horizontes estruturais.

Como ocorre com a música, também não é possível falar a respeito da arquitetura sem uma ampla bagagem de noções especializadas que não me seria possível resumir aqui, nem condensar em poucos parágrafos. Nada mais me resta, portanto, a não ser remeter o leitor a alguns ótimos tratados que abundam neste setor[21].

21. Entre os muitíssimos textos, faço questão de lembrar pelo menos alguns clássicos da arquitetura moderna como: S. GIEDION, *Space Time and Architecture*, Cambridge, 1941 (trad. it. Hoepli, Milão, 1954); A. PLATZ, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Berlim, 1930; G. C. ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Turim, 1950; J. M. RICHARDS, *An Introduction to Modern Architecture*, Londres, 1948; CHRISTOPHER TUNNARD, *The City of Man*, Scribner's, Londres, 1953; GILLO DORFLES, *L'architettura moderna*, Milão, 1956, etc.

Poucas outras disciplinas artísticas tiveram, nos últimos tempos, publicações em número equivalente que as tenham ilustrado e esmiuçado, tanto que se poderia, sem hesitação, afirmar que a arquitetura é, dentre todas, a arte privilegiada do nosso século.

A razão é óbvia. De fato, somente a arquitetura reúne quase sempre os dois pólos — o útil e o belo —, ou, se não chega a alcançar o belo (o que infelizmente acontece com certa freqüência), sempre alcança o útil. É por isso que — única dentre as artes — pode se dar ao luxo de uma ampla publicidade direta ou indireta, pode associar às suas obras mais "puras" e ideais, os grandes empreendimentos industriais e as amplas especulações financeiras. Aquele interesse "de mercado" que a pintura, o teatro, a literatura, atingem muitas vezes apenas em uma segunda etapa e apenas como tardia especulação, é quase sempre a própria base da arte de construir. Não faz espécie, pois, que esta arte encontre um terreno tão profícuo para as suas iniciativas e para os seus caprichos, que conseguem com freqüência traduzir-se em edifícios maciços, destinados a hospedar amplos setores de população e a se inserir robustamente dentro da vida econômico-social da humanidade.

Isso explica também a razão pela qual a arquitetura de hoje, em suas manifestações mais importantes, está livre de compromissos com o passado, exatamente porque, na contínua osmose entre dado estético e dado técnico-econômico, esta arte pôde com maior facilidade que as demais libertar-se dos empecilhos e das convenções de um passado hoje extinto.

2. *Funcionalidade do devir arquitetônico*

A arquitetura constitui, na verdade, um dos casos em que nos é dado assistir a um momento específico do "devir", fixado e cristalizado dentro de uma silhueta que poderia parecer definitiva e eterna. Mas há outro fato que diferencia esta das demais artes e torna o seu "devir" mais absoluto e definitivo. Enquanto para as demais artes o progresso no tempo e o *consumo* através dos anos é dado apenas pelos caprichos mutáveis do gosto, da moda, da atitude perceptiva, no caso da arquitetura o devir está intimamente ligado aos progressos ou, em todo caso, às transformações sofridas pelo desenvolvimento tecnológico e científico. Ontem, casas de tijolos e de pedra, hoje, de cimento e aço, amanhã, de matérias plásticas, de resinas sintéticas, talvez de materiais hoje inimagináveis e misteriosos. Eis, então, a forma, que nesta arte, pelo menos até certo ponto, é

sempre condicionada pelo material utilizado, destinada a mudar, a deformar-se, a desaparecer, para dar lugar a formas de todo novas, inéditas, impensáveis. Isso, acredito, pode nos explicar a razão pela qual, no caso da arquitetura mais do que de todas as demais artes, se fala de um *Movimento Moderno* que assinala quase um novo nascimento, uma libertação de um passado válido apenas como história e estilística acadêmica. Os quatro "grandes" da arquitetura moderna — *Wright, Gropius, Mies, Le Corbusier* — não podem, assim, ser comparados a outros "grandes" da pintura ou da música, da poesia ou da dança. Ainda que precedidos por um pequeno grupo de precursores, ainda que prenunciados pelos fermentos do final do século XIX, pelas construções de engenheiro de Eiffel e Labrouste, ainda que antecipados por certo fervor revolucionário do *art nouveau* (e os nomes de Van de Velde, Olbrich, Gaudí, Horta, Berlage, Guimard, D'Aronco, não devem certamente ser esquecidos), os quatro mestres significaram para esta arte uma clara passagem do passado ao futuro, passagem que retira a arquitetura da seqüência estilística e da ininterrupta série de séculos e milênios que lhe tinham constituído uma continuidade artística, além de tectônica, para atirá-la no abismo do atual universo tecnológico, dominado pela indústria e dominador da técnica.

A arquitetura assume, assim, um papel diferente do das demais artes, porque consegue conservar um respeito pelo passado mesmo olhando exclusivamente para o futuro e também porque soube valer-se, antes de qualquer outra, dos meios científico-técnicos "descobertos" pelo homem moderno. Seguirão, em parte, também outras formas expressivas: música eletrônica, televisão e cinema, escultura metálica, pinturas de matérias plásticas, concreções à Pevsner e Gabo. Mas a primeira das artes a aceitar a nova "medida" dada ao universo estético pela máquina e seus achados continuará sendo a arquitetura. Isso explica por que a arquitetura moderna é totalmente diferente da antiga e explica a importância que o advento de um movimento como o *funcionalismo* teve. Todas as discussões e polêmicas em torno desse termo e da idéia que ele encerrava devem ser consideradas baseadas no princípio de uma submissão do dado artístico ao técnico, ou, pelo menos, da identificação do "belo" com o "útil" proclamado pelos primeiros defensores dessa poética arquitetônica.

Naturalmente, não é este o lugar indicado para analisar as polêmicas e as lutas que ocorreram — sobretudo entre as duas guerras — a favor ou contra as tendências racionalistas (e, depois, funcionalistas) da arquitetura moderna. Remetemos para isso aos tratados e às publicações especializadas. Em todo caso, é significativo

observar como tanto a corrente *racional-funcional* (de Gropius, Le Corbusier e, antes destes, de Loos, Behrens, Perret), como a corrente *orgânica* (de Wright) se baseavam ambas numa afirmação de independência das formas construtivas de toda e qualquer ligação com o passado. E se o organicismo de Wright visava antes uma "volta à natureza", uma comunhão com a paisagem, uma capacidade de "crescimento orgânico", enquanto o racionalismo pretendia fundamentar as novas construções numa rigorosa cientifização do elemento plástico-estrutural, em última análise — como se pode ver melhor em seguida — os dois movimentos acabavam confluindo naquelas personalidades pertencentes já a uma nova geração (como Aalto, Saarinen, Michelucci, Rudolph, Tange, Kahn, Reidy) e que tinham compreendido tanto a importância de libertar a arquitetura dos estilos passados, quanto a sua necessidade de considerar elementos construtivos e mecânicos não como fim supremo, mas como meio para oferecer mais uma vez ao homem uma habitação que fosse não apenas prática, mas estética.

Nessa busca de uma adequação entre meios técnicos e fins estéticos, a arquitetura soube encontrar novas formas que fossem ao mesmo tempo adequadas às exigências dos novos materiais e às exigências dos novos cidadãos. E a influência destas novas formas sobre as demais artes — pintura, escultura, objeto industrial — devia ser decisiva.

3. Metro e ritmo em arquitetura

É bom estabelecer desde o início uma distinção nítida entre metro e ritmo, entre *metro* como medida modular, na qual se baseia a construção de um edifício e que pode estar mais ou menos em relação com determinadas leis proporcionais e de escala, mas que, de qualquer maneira, se esgota na da busca de uma urgência de medir, e *ritmo*, entendido ao contrário como aquele elemento de recorrência numérica, descontínuo e dificilmente especificável, que quase sempre escapa à medição exata e constitui por sua imponderável presença, a síntese da mais íntima eficácia da obra criada. De fato, o conceito de ritmo, já para os antigos, era inseparável do conceito de movimento, e o próprio fato de falar de ritmo a respeito de uma arte essencialmente estática e imóvel, como a arquitetura, significa que lhe atribuímos aquelas características de dinâmica que fazem dela uma criatura viva, e não um amontoado inerte de pedras ou

de cimento. Naturalmente, na palavra ritmo está implícito também o conceito de simetria, equilíbrio e proporção que já analisamos[22].

Quando falamos de ritmos de colunatas ou de janelas, de pórticos ou de pilares, ou quando discorremos a respeito de aceleração do ritmo, nos referimos sempre a uma repetição que é também sucessão de elementos iguais ou semelhantes em uma relação mais ou menos constante. E disse "mais ou menos" porque, como já tive oportunidade de observar desde os primeiros capítulos, seria sempre aquele *quê* que transgride a medida exata que confere à obra de arte suas características "rítmicas" e portanto estéticas mais íntimas. Sem sombra de dúvida, o ritmo arquitetônico diferencia-se do ritmo das demais artes por uma rigidez característica e por um rigor preciso; a pintura e a escultura são sempre mais livres em suas cadências do que a arquitetura, mesmo nas épocas em que escultura e arquitetura estavam mais próximas e interferiam reciprocamente. Na arquitetura estavam mais próximas e interferiam reciprocamente. Na arquitetura, a incerteza do esboço torna-se sempre certeza da obra acabada, pelo que não é possível conceber a obra definitiva privada daquela precisão de medida que é quase a característica desta arte. Todavia, com uma simples olhada na evolução da arte do construir, poderemos constatar que, aqui também, métrica e rítmica se sucedem. Por isso, a períodos de maior rigor métrico (como o grego, o egípcio) correspondem outros de maior relevância rítmica (como o chinês, o maia, o barroco). Distinções naturalmente bastante arbitrárias, que também dependem de uma prevalência das relações entre arquitetura e escultura, entre arquitetura e pintura.

4. Metamorfoses espaciais e perspécticas na arquitetura

Outra destas constantes formativas que não deve ser esquecida em uma análise da obra arquitetônica é a perspectiva, entendida quer como "ponto de vista" por parte do espectador, quer como preva-

22. Uma análise bastante aguda dos princípios que regulam o ritmo, a simetria e as leis harmônicas na arquitetura pode ser encontrada no volume de P. A. MICHELIS, *E Architektoniké os tèchne*, Atenas, 1951. Ver também do mesmo autor, para uma estética da arquitetura moderna em concreto armado, o volume, *E Architektoniké tou Beton Armé*, Atenas, 1955.

lência dos diferentes setores do edifício, ou, ainda, como jogo perspéctico obtido entre edifícios diferentes, colocados um ao lado do outro em um conjunto construtivo ou mesmo urbanístico[23].

De fato não se deve acreditar que a arquitetura não tenha percebido a modificação do conceito espacial (de que a perspectiva é um índice e um sinal) que ocorreu em alguns períodos particularmente delicados da história das artes visuais.

Assim, devemos levar particularmente em conta as transformações espaciais sofridas pela arquitetura em sua passagem, por exemplo, do período grego ao romano, deste ao bizantino, ou ainda, do românico ao gótico, à Renascença, ao Barroco. Cada uma dessas etapas essenciais (e capítulos inteiros seriam insuficientes para delinear as suas características estilísticas e técnicas) trouxe consigo uma revolução e uma evolução,ou uma involução, do conceito espacial

23. Um artigo de grande interesse, porque precisa finalmente a tão debatida questão da perspectiva arquitetônica e do seu significado, é o de P. A. MICHELIS, *Refinements in Architecture*, JAAC, XIV, I, 1955. O arquiteto e esteta grego procura explicar a razão de alguns detalhes arquitetônicos usados pelos gregos antigos — e, em geral, de todas as épocas —, que permitem proporcionar um maior "refinamento" à construção através de modificações sutis mas essenciais das estruturas (curvas, policromias, êntases etc.) e que não devem ser explicadas nem tão-só por meio de razões ópticas, nem através de meras razões "funcionais". Hoje, naturalmente, observa o autor, a originalidade "lies no longer in the consummate type, but in innovation"; mas na Antiguidade grega e na Renascença, os exemplos de "refinamentos" obtidos através do jogo perspéctico são incontáveis. "Orthodox perspective... would not seem to be as objective as it is professed to be. Nor was medieval perspective in fact... wholly erroneous: it was a perspective 'in motion'. In painting, moreover, it stressed the order of things not according to their size and distance, but in a grading of their significance and value". Assim, por exemplo, para explicar o encurvamento das linhas do Partenon, Michelis afirma: "In the case of the Parthenon column this was achieved by diminution, fluting, and antasis, which brought the form vigor and animation. The whole temple, by the pyramid-like convergence of its columns, gains apparent firmness, height, and delicacy, and thanks to the curbes of stylobate and architrave, it seems to breathe". Erronêa, portanto, era a opinião de Vitrúvio — muitas vezes ainda aceita hoje em dia — de que a ligeira curvatura das linhas do Partenon se devia a uma vontade de corrigir a ilusão óptica que, se as linhas fossem efetivamente retas, teria feito inclusive com que a colunata parecesse côncava, e "without the pyramid-like convergence of its columns would have seemed to spread upwards, and the stylobate and architrave, without convex curves, would have seemed to sag in the middle..." No entanto, segundo Michelis, quando nos damos conta de que são encurvadas, "we not only continue to regard them as curved, but would not wish them otherwise".

Julguei oportuno relatar aqui com uma certa amplitude estas opiniões do estudioso grego, pois podem servir uma vez mais para invalidar muitas teorias aparentemente científicas, mas, de fato "antiestéticas" a respeito de certos valores técnicos da obra de arte.

e, portanto, também da relação perspéctica entre o espectador e o edifício. E isso, mesmo sem considerar aqueles casos mais típicos e até paradoxais de certa arquitetura barroca nos quais, através do "jogo perspéctico" característico, muito ao gosto naquela época, se chegou a obter efeitos não-imaginados de fingidas e simuladas espacialidades através do uso meticuloso e perito de estratagemas ópticos e técnicos. Tivemos a oportunidade de mencionar esta modificação do elemento perspéctico em pintura, como teremos ocasião de fazê-lo a respeito do teatro; na arquitetura, trata-se de uma experiência idêntica e de uma motivação idêntica, com a diferença de que, neste caso, a perspectiva identifica-se com a estruturação de uma afirmação da espacialidade profundamente inserida na própria vida e na existência dos habitantes de uma determinada época.

Apenas essa consideração — mais fenomenológica e, diríamos até, fisiológica do que sociológica — nos permitirá entender algumas transformações e algumas metamorfoses que de outra forma permaneceriam inexplicáveis. Somente se tivermos nos dado conta de que a espacialidade "vazia", característica do templo grego, a "triangular" das pirâmides, a hiperplástica de certos monumentos indianos ou mesmo a característica plasticamente "negativa" de certos edifícios do culto maia, estão estreitamente relacionadas à "constituição físico-psíquica" do homem de uma das épocas que estão sendo examinadas, constituição que trouxe consigo irremediavelmente aquela visão particular do mundo exterior, da natureza e, portanto, também da casa ou do templo inseridos naquela natureza.

A agudíssima análise que Brandi, por exemplo, faz da espacialidade bizantina[24] é compreensível apenas para quem tenha entendido a fundo a razão da bidimensionalidade daquela pintura, da mesma forma que a volumetricidade cristalina do templo grego não poderá ser entendida por quem não tiver compreendido a razão do antropomorfismo característico daquela arte. E o mesmo se poderá dizer da arquitetura monolítica do templo egípcio, onde a característica do achatamento das imagens plásticas é justamente função daquele "percurso" característico no tempo para o qual a hieraticidade egípcia iria conduzir. E o que dizer da "musicalidade" da arquitetura barroca (já observada por Woelfflin) e que, sem sombra de dúvida, deve ser considerada paralela à ocorrência em música daquelas transformações lingüísticas essenciais que conduziram à mú-

24. Cf. CESARE BRANDI, *Eliante o dell'Architettura*, Einaudi, Turim, 1957, pp. 215-220.

sica barroca[25] e que certamente estavam ligadas a razões religioso-sociais, mas também às mais profundas causas ético-estéticas[26]?

Até mesmo o mais recente abandono, pela arquitetura, do privilégio e do predomínio concedido à fachada (que pode ser facilmente relacionado com certas conquistas pictóricas e dimensionais

25. Vastíssima é a literatura sobre as relações entre arquitetura e música na idade barroca. Refiro-me também ao meu ensaio *Antiformalismo nell'architettura barocca*, in "Retorica e Barocco", Atos do III Congresso Internacional de Estudos Humanísticos, organizado por Enrico Castelli, Veneza, 1954, onde se diz: "O fato 'representativo' manifesta-se... no teatro... também a arquitetura torna-se teatral, como ocorre com a pintura e a escultura; a música por sua vez torna-se serva do teatro e de sua função 'representativa'. O estilo 'representativo' em música... estava em clara oposição com o polifônico, em uso desde então e que era acusado de excessiva dureza."

26. Um estudo da história da arquitetura através de constantes referências às condições religioso-sociais das diversas civilizações é o de E. A. GUTKIND, *Architettura e Società*, Comunità, Milão, 1958. Muitas vezes, além do mais, as ilações do autor são bastante ingênuas, como, por exemplo: "A grande arquitetura indiana é uma demonstração do dualismo da visão indiana... um contínuo abandono ao processo vegetativo da natureza e aos sempre presentes impulsos sexuais do homem"; ou então: "O templo grego... exprime de uma forma perfeita a interação entre energia e peso; o isolamento da mundanidade da vida cotidiana é a razão de ser deste enfoque" (p. 40); "o chinês vive em uma sensível aceitação da natureza e seus edifícios são permeados pelo espaço geral" (p. 50); "a cobertura por vezes não existe na arquitetura chinesa, porque nem o espaço em descanso — como, por exemplo, no Panteão —, nem o espaço em movimento — como nas catedrais góticas — são compatíveis com a atitude chinesa em relação ao mundo circunstante" (p. 96). Todavia, uma relação entre formas arquétipas de uma civilização e concepção social e espiritual da mesma é sem dúvida admissível. Por outro lado, a análise de Gutkind mostra-se de considerável interesse em seu estudo sobre a "transparente leveza das casas palafitas" e de certos edifícios japoneses tradicionais, que constituem, segundo ele, as principais antecipações da arquitetura moderna.

Num sentido bem diferente, parece-nos de extrema importância a atitude assumida por outro estudioso ao considerar a necessidade de uma atualização e de uma adequação semântica na linguagem crítica a respeito da arte em geral e da arquitetura em particular (cf. SÉRGIO BETTINI, *Critica semantica e continuità storica dell'architettura europea*, "Zodiac", 2, 1958). A impropriedade do nosso vocabulário crítico quando se refere a obras de arte de épocas remotas sem levar em conta as transformações conceituais sobrevindas, parece-me um dado de fato. Assim, por exemplo, Bettini afirma com razão: "Falando de arquitetura grega, por exemplo, está claro que o uso do nosso vocábulo atual 'espaço' é impróprio e fora de foco, necessitando uma precisa focalização histórica para resultar pertinente, justamente porque a estrutura semântica do signo espaço nas línguas de hoje não "verifica" a estrutura formal do espaço arquitetônico grego" (p. 15); "apenas os signos da língua grega que traduzimos genericamente por 'espaço' significam propriamente as estruturas formais da arquitetura grega. Quer se diga κενόν (equivalente mais ou menos a vazio), ou τόπος (= *lugar*, ou seja, *espaço ocupado por um objeto*), ou διάστημα (= *intervalo que separa dois objetos*), ou χώρος (= *espaço que circunscreve um objeto*), seu significado articula sempre o conceito de *quantum discretum* que só existe em relação ao objeto específico..." (p. 16).

do cubismo) depende sem dúvida da afirmação de uma nova concepção espacial, característica da nossa época e função daquela multidimensionalidade própria de uma *Weltanschauung* mais ampla e poliédrica. Tive a oportunidade de observar diversas vezes que a conhecida derivação de boa parte da arquitetura moderna (Mies, Wright) de módulos japoneses está intimamente relacionada a um interesse análogo pela arte do Extremo Oriente observada na pintura dos últimos tempos (Tobey, Mathieu, etc.)

5. O conceito de seqüência e de escala

Consideramos brevemente alguns conceitos essenciais para cada juízo arquitetônico. Outros porém surgem que, com freqüência, não são levados em consideração. Isso vale para a "escala", ou seja, a relação entre homem e edifício, e vale para o que poderemos definir como "seqüência". Tenha-se em mente a simples operação que consiste em passar de fora para dentro de um edifício. Primeiro, do lado de fora, o indivíduo encontra-se mergulhado em um espaço ilimitado, voltado para um volume restrito dentro do qual prepara-se para entrar; depois, ao contrário, a sua situação é totalmente diferente. A importância da mudança da situação dimensional entre homem e edifício muitas vezes é deixada de lado. Sabe-se que efeitos prestigiosos consegue obter, por exemplo, um Lloyd Wright através da seqüência de ambientes vastos e restritos, da alternância de espaços insólitos e antitéticos, e que criam através da sua sucessão — e não através de sua apresentação estática — uma "dimensão" arquitetônica de todo particular. O produto da interação entre o espaço interno (ou externo) e o tempo empregado no percurso constitui justamente aquela lei seqüencial habitual que deve ser diferenciada da "proporcionalidade" habitual de um edifício, como da avaliação habitual de sua relação "escalar". A obtenção em arquitetura de uma seqüência idônea que sirva para produzir em quem a percorre aquele sentido particular de dilatação ou de coartação desejado é um dos mistérios e um dos segredos do grande arquiteto.

6. O valor da luz como material construtivo

A importância da luz como elemento não apenas complementar, mas inclusive basilar, da arquitetura moderna é óbvia. No en-

tanto, boa parte não só do público, como dos próprios arquitetos, não se dá conta disso, ou julga que a luz possa ser considerada um acréscimo fortuito e noturno àquela que é a estrutura mais sólida do edifício. Em outras palavras, se o conceito de relação entre luz e arquitetura em sua acepção diurna é reconhecido e dado como certo (não há quem não saiba a importância que a incidência luminosa reveste na dimensionalidade e na proporcionalidade de cada obra arquitetônica), não é tão estudado e desenvolvido o problema da sua estruturação noturna, talvez pelo fato de que apenas em uma época relativamente recente — ou seja, depois do advento da iluminação elétrica — este problema tenha se tornado essencial[27].

Além do mais, se, em algumas épocas (barroco), a importância da luz tornou-se preeminente e o jogo alternado das superfícies iluminadas e em sombra serviu para construir valores plásticos e para acentuar modulações espaciais, em outras épocas (românico, renascença) devemos reconhecer que a alternância de luzes e sombras foi menos decisiva e determinante para a correta evidência do jogo estrutural.

Mas foi só com o advento da luz elétrica e dos outros sistemas atuais de iluminação e com o consecutivo prolongamento da vida noturna, que a luz tornou-se um elemento autônomo, quase uma dimensão acrescentada às demais. E não apenas o edifício em si, mas todo o organismo urbano — na soma total dos edifícios antigos e recentes — acabou adquirindo uma constante estruturação dupla: a diurna e a noturna.

Quem hoje tiver em mente o espetáculo de uma Nova York noturna — para citar logo o que de mais típico existe neste campo — e pensar nas silhuetas gigantescas e cristalinas dos arranha-céus, cuja substância parece constituída apenas pela sobreposição de pontos e feixes luminosos suspensos no escuro; quem se lembrar das faixas luminosas das escritas de luz fluorescente, das grinaldas multicoloridas dos faróis acesos ao longo das quilométricas avenidas, não poderá negar que este quadro urbano-plástico-cromático foi tornado possível apenas pelo advento da moderna iluminação e é tão importante de um ponto de vista "estético" quanto o análogo e oposto quadro diurno da mesma metrópole.

7. O problema da arquitetura "rústica" e "culta"

O problema tão contestado e debatido da chamada "arquitetura espontânea", ou rústica — ou vernacular, se se preferir — não

27. Cf. WALTER KÖHLER e WASSILI LUCKHARDT, *Lichtarchitektur*, Berlim, 1956.

deixou de interessar numerosos estudiosos, mas prestou-se também a consideráveis equívocos. Coloquei entre aspas o adjetivo "espontâneo" justamente para sublinhar a inoportunidade desta designação. De fato, toda a arte é espontânea e toda a arte é também fruto de uma lenta e apaixonada, além de muitas vezes difícil, conquista. É difícil, aliás impossível, uma forma de arte surgir do nada; quase sempre, de resto, as formas, mesmo aquelas aparentemente mais simples e elementares, são fruto de uma lenta decantação, de uma lenta corrida atrás de motivos longínquos. Germes latentes, destinados a explodir mais tarde nas mais vastas e solenes arquiteturas urbanas, deram vida muitas vezes a construções campestres, citadinas e populares mais humildes e esquivas. Por outro lado — e isso me parece ter uma importância toda especial —, muitas vezes, mesmo nas mais típicas e conhecidas arquiteturas populares (casa em arco napolitana, grega, *trullo* da Apúlia), a origem deve ser procurada exatamente em exemplos muito mais famosos de construções urbanas e cultas[28].

Não foi portanto apenas uma banal e tosca razão utilitária que deu vida àquelas formas expressivas características, mas o encontro de forças díspares e complexas: a articulação de fatores múltiplos, étnicos e técnicos, locais e ambientais, históricos e mágicos, econômicos e estéticos. Muitas vezes ouvimos hoje repetir que a arquitetura, para ser bonita, *deve* ser funcional; a arquitetura popular é muitas vezes uma prova de antifuncionalidade e também de antiorganicidade.

O homem, ao contrário, mesmo nestas pequenas e modestas construções "feitas à mão", sentiu a necessidade de se sobrepor à natureza, em vez de confundir-se com ela, e a urgência de introdu-

28. Ver a respeito da arquitetura "espontânea" de Capri e da Campânia o volume de R. PANE, *Capri*, Neri Pozza, Veneza, 1954, onde as construções em arco da costa amalfitana e das ilhas partenopéias são analisadas e confrontadas com arquiteturas cultas. Pelo mesmo assunto também se interessou P. A. Michelis em seu volume já citado levando em consideração a arquitetura da Ilha de Santorino e comparando-a com certas construções em concreto dos nossos dias. Outro volume que analisa as numerosas e variadíssimas construções "anônimas" surgidas nos Estados Unidos é *Native Genius in Anonymous Architecture*, de SYBIL MOHOLY-NAGY, Horizon Press, Nova York, 1957. A autora afirma que, na arquitetura anônima americana prevalece o uso de materiais e sistemas construtivos locais, que a distribuição planimétrica e volumétrica resulta de exclusivas exigências funcionais e de condições do terreno, prescindindo de toda consideração de simetria e de "bom gosto", e que, ademais, há ausência de toda decoração. Sem embargo, os exemplos dados no livro evidenciam uma busca ainda que ingênua de motivos ornamentais e "decorativos", uma clara analogia com os exemplos europeus segundo as nações de proveniência dos emigrados americanos e, em última análise, uma situação análoga à que se pode encontrar nos exemplos de arquiteturas vernaculares européias.

zir um elemento não apenas utilitário inclusive na mais humilde das suas construções. Ao plasmar as suas habitações, ainda que obtidas da rocha, da pedra porosa ou da madeira que tinha à mão, o homem sempre procurou — pelo menos por um *quê* indefinível — criar a imagem de sua vontade poética. Por isso, será sem sombra de dúvida o "medium" construtivo — pedra, tijolo, madeira, cimento — que determinará originalmente a forma, mas esta forma tornar-se-á, em determinado momento, imperativa, de tal forma que o homem continuará a usá-la mesmo depois que as razões primeiras que formaram a base da sua constituição cessaram ou foram superadas.

A arquitetura vernacular, portanto, pode ser considerada, no mais das vezes, como a herança de uma experiência estilística regionalista que durou além do desaparecimento do estilo culto propriamente dito e também pode, por sua vez, ser a fonte de uma nova introdução de características locais e populares no conjunto da nova arquitetura de hoje, que, assim, tem condições de se apoderar de elementos regionais, fontes de tradição ligada às exigências mais íntimas de um país. Mas será preciso sempre estar alerta para que tal arquitetura não sirva apenas como argumento com fins folclorísticos e como hábil camuflagem popularesca, uma vez que isso significaria renunciar àquela vitalidade criativa que não deve faltar à arquitetura de hoje, como não faltou à de ontem.

8. *Arquitetura e psicologia*

É indiscutível a importância que o estudo de um componente psicológico tem não apenas no estudo crítico da arquitetura, mas também para que o arquiteto tenha uma melhor interpretação das exigências desta arte no que diz respeito ao homem. A importância, por exemplo, do sentido batiestésico, cinestésico, estereognósico, ou, então, a eficácia de uma disposição de luz e de sombra correta, de peso e de leveza, de ritmo e de metro na disposição dos ambientes em relação à sua "vivibilidade", não deveria ser menos desprezada, como, em geral, o é tanto pelos críticos como pelos cultores dessa arte.

Não se trata, na verdade, de querer reivindicar para outros "sentidos" aquele que — no juízo estético — pertence sobretudo à vista. Trata-se, antes, do fato de que a própria vista — ou melhor, a função crítico-estética da vista — também se baseia em outros dados a nós proporcionados pela sensorialidade complexa do nosso organismo. Constituição sensorial que muito raramente se leva em

consideração e que, ao contrário, poderia nos esclarecer a respeito, por exemplo, do nosso "esquema corpóreo", do nosso "sentido de movimento", a respeito daquele "sentido do tempo" que entra sempre em jogo, inclusive na avaliação das artes que não sejam mais temporais por excelência.

Além disso, um fato essencial que deveria servir de ponte entre psicologia e estética é o do valor que deve ser atribuído aos dados da nossa percepção, quando — como tem hoje acontecido — as investigações, primeiro dos gestaltistas e mais recentemente de psicólogos como Brunswick, Ames, Portman, Brunes etc., tanto ampliaram o seu conceito. Talvez alguns erros, algumas incongruências, de parte da arquitetura moderna e até mesmo de toda a estruturação estético-social das nossas cidades, poderiam ser evitados por uma sábia "consultoria psicológica".[29] E não me refiro aqui às investigações psicotécnicas alimentadas por baterias de testes mentais destinados a experimentar a disposição para um determinado trabalho ou as reações a um determinado estímulo; mas a uma supervisão especializada que tivesse condições de estudar as delicadas reações do público à forma, à cor, ao espaço, à luz, enfim, a todos aqueles estímulos sensoriais que concorrem para formar a situação ambiental do homem de hoje. E bastaria citar aqui argumentos assaz debatidos, como o da intensidade do estímulo e da relativa sensação, da relação entre cor e visão, do cansaço devido ao rápido "consumo" de uma forma, do esquema corpóreo e de sua adaptação a um determinado ambiente, a um determinado gênero de decoração etc.

E quando pensamos nas "verdades psicológicas" que estão por trás de experiências como as das *distorted rooms*, promovidas pela escola de Princeton (e que valem para nos documentar a respeito da importância do nosso condicionamento a um determinado ambiente constante, etc.), deveremos convir que a própria organização espacial da "realidade fenomênica" — aquela que poderia aparecer como um dos elementos mais imediatos e seguros da nossa consciência — é, ao contrário, altamente ambígua, devendo ser continuamente completada por aquelas "ilações inconscientes" de helmholziana memória, de maneira a nos dar uma percepção global da espacialidade em que vivemos.

Mesmo que o homem seja dotado de uma margem de adaptabilidade bastante ampla, nem por isso deixa de ter grande importância o fato de que o ambiente em que está destinado a passar grande parte do seu dia não perturbe em demasia o seu equilíbrio físico-

29. Cf. o que escreveu a este respeito RICHARD NEUTRA, *Progettare per sopravvivere*, Comunità, Milão, 1956.

psíquico. Portanto, a reação ao ambiente arquitetônico (como desejaria por exemplo Neutra), deve ser estudada não apenas com base nas reações visuais, mas também com base nas reações auditivas, tácteis, caloricas e — acrescentaria eu — com base naquelas percepções proprioceptivas características que as nossas sensibilidades viscerais mais íntimas nos transmitem.

9. Possibilidade de coexistência da arquitetura moderna com a antiga

O que dissemos há pouco a respeito da possibilidade, por parte de uma arquitetura moderna, de se valer de elementos "estilísticos" tomados de empréstimo às construções regionalistas e até mesmo vernaculares, repropõe hoje a tão polêmica questão da possibilidade de introduzir no corpo de antigas cidades edifícios modernos e, por outro lado, de conservar, isolados e "blindados", alguns edifícios antigos importantes dentro de um tecido urbano de todo renovado e moderno. O problema é dos mais interessantes, sobretudo nos países europeus, depois que as guerras abriram amplas brechas no próprio coração das nossas antiqüíssimas cidades e depois que os novos — e muitas vezes infelizes — planos diretores destruíram algumas estruturas urbanas que serviam para ligar entre si o antigo e o novo.

Alguns autores (como Brandi) afirmam que a arquitetura moderna não pode e não deve ser misturada à arquitetura antiga por uma razão, mais do que estilística, dimensional; ou seja, porque ela se vale de uma espacialidade que não é mais a euclideana — cenográfica e estática —, segundo a qual se desenvolvia a arquitetura de tempos passados. A arquitetura moderna, que se desenvolveu após uma verdadeira fratura, devida não apenas aos materiais empregados, mas a uma total subversão daquele princípio de "fachada" a que a arquitetura precedente estava submetida, não poderia de forma alguma amalgamar-se à antiga.

Não compartilhamos este ponto de vista. Na verdade, o próprio conceito de fachada, ainda que dinamizado e transformado, volta a ganhar terreno[30].

O desprezo pela fachada — quando esta deriva e emana da planta e dela não é desvinculada e independente — *não* deve ser considerado taxativo. Não nos surpreenderia que, num futuro não mui-

30. CHRISTOPHER TUNNARD, *The City of Man*, Scribner's, Nova York, 1954.

to longínquo, os novos centros urbanos buscassem adotar um renovado "senso da fachada", com aquela busca de uma perspectiva pluridimensional própria de boa parte da arquitetura de vanguarda. Isso deveria permitir também uma pacífica convivência entre edifícios antigos e novos, sem que se chegue a um excessivo contraste estilístico e perspéctico. Ninguém nega — ou apenas os tolos — que toda "reconstrução" do antigo só pode levar a maus resultados (afirmamos isso, por exemplo, a respeito da infeliz reconstrução da *Stoá*[31] de Atenas, executada recentemente pelos americanos sem nenhum respeito pela "dignidade" da ruína), a não ser que seja executada valendo-se de elementos autênticos conservados *in situ* e existentes até pouco tempo antes (como aconteceu em relação a muitas regiões monumentais destruídas na última guerra e que, obviamente, tinham de ser reintegradas para conservar aquele caráter estilístico ainda presente na maior parte dos edifícios circunvizinhos).

De resto, a possível "convivência" de edifícios antigos e modernos nos é oferecida de maneira comprobatória por muitos e bem conhecidos exemplos italianos (como a Estação de Florença e a de Roma, o Mercado de Michelucci em Pistóia, a Galeria de Gardella em Milão etc.). Em outras palavras, acreditamos ainda ser possível e realizável a inserção de uma obra arquitetonicamente atual, mesmo respeitando-se um complexo urbanístico-cenográfico antigo.

10. Relações entre a arquitetura e as demais artes visuais

Em nenhuma outra arte existem relações e interferências tão estreitas e imediatas como no caso das três grandes artes visuais. Basta remeter o leitor a qualquer tratado de história da arte para mostrar como, ao longo dos séculos, o destino da pintura, da escultura e da arquitetura sempre esteve unido por vínculos indissolúveis[32]. Sequer é preciso dar exemplos, quando se reflete que, desde as cavernas paleolíticas, o homem sentiu o desejo ou a urgência de aplicar às suas habitações primitivas desenhos e gravuras que, com o tempo, vieram evoluindo quando surgiram as primeiras habitações construídas inteiramente pelo homem. Aliás, em algumas épocas —

31. G. DORFLES, *Breve gita architettonica nella Grecia moderna*, "Domus", 1957.

32. Cf. PAUL DAMAZ, *Art in European Architecture, Synthèse des Arts*, Reinhold, Nova York, 1956.

e este é o ponto que nos interessa sublinhar —, a interdependência entre arquitetura e escultura foi tão grande que não saberíamos onde começa uma e termina a outra. Pretendo referir-me, por exemplo, aos templos e outros edifícios astecas e maias como os de Chichén Itzá), todos encrustados e acidentados por reentrâncias e saliências escultóreas, algumas das quais podem certamente ser interpretadas como integrantes do próprio sistema construtivo do edifício. Outros exemplos podem ser os de algumas construções indianas superpovoadas de estátuas e decorações, que constituem uma verdadeira flora brotando das paredes do edifício. Sabemos, de resto, que também na antiga Grécia muitas vezes as cariátides se tornavam colunas portantes, que o friso zoóforo do templo estava intimamente ligado à composição arquitetônica do edifício (como, de resto, também estava ligada à cor, hoje desaparecida mas certamente muito eficaz e integrante daquelas estruturas).

Remontando ao longo dos séculos, tenha-se em mente a opulenta eflorescência plástica do românico e, depois, a ainda mais tumultuada do gótico; e considerem-se as estátuas-colunas de Chartres, ou as plásticas portantes do barroco. Em outros termos, as relações entre as três "artes maiores" foram sem sombra de dúvida íntimas e necessárias, tendo sido apenas no século passado que se ampliaram, quando, com a chegada dos novos materiais que não combinavam direito com a pedra e o tijolo, os arquitetos tiveram durante um certo período a preocupação de libertar as suas construções de tudo o que podia não parecer "útil" e funcional. Foi, como se sabe, a época do mais estrito e rígido purismo racionalista, a época em que se moveu uma guerra impiedosa contra o ornato, o friso, a sobreposição decorativa. E com razão, quando se pensa que esta, na maior parte das vezes, reduzia-se a uma prolixa e vazia reviviscência estilística lembrando motivos barrocos, renascentistas e neogóticos. Foi assim que, por um período de algumas décadas, a união íntima entre as três artes viu-se rompida, exatamente quando era a arquitetura, através das suas correntes mais vanguardistas, que influenciava o destino da pintura e da escultura.

Por outro lado, foi a época em certo sentido gloriosa da Bauhaus e da De Stijl, quando, pela primeira vez depois de mais de um século de reminiscências, os artistas se deram conta de que era de novo possível construir arquiteturas *ex novo* sem ter de se referir a um passado já morto e imprestável.

No entanto, hoje em dia, a uma distância de poucas décadas, nos damos conta de que o rigorismo da Bauhaus também está superado, ou seja, nos damos conta de que o divórcio tão absoluto entre as três artes não tinha, nem tem, uma razão real de existir, e de que,

ao contrário talvez apenas com a reintrodução da pintura e da escultura se poderá verificar também a arquitetura.

Os exemplos dessa reintrodução foram numerosíssimos[33] nestes últimos tempos. Aliás, surgiram diversos movimentos que visaram promover um retorno à união das três artes, segundo a fórmula de Le Corbusier de uma "synthèse des arts majeurs". Infelizmente, muitos desses exemplos são medíocres, talvez porque infirmados por uma falta de entendimento entre os diversos artistas, talvez pela imaturidade de uma das três artes, talvez pela inadequação de tais aproximações. No entanto podem ser lembrados alguns exemplos que atestam uma possível retomada, como a do Ministério da Saúde do Rio de Janeiro, com o grupo plástico de Lipschitz, o Time-Life Building de Londres, com pinturas de Ben Nicholson e esculturas de Moore, a Universidade de Caracas, com esculturas de Arp e pinturas de Miró, os numerosos edifícios brasileiros, com os azulejos de Portinari e de Burle Marx, os vitrôs de muitas igrejas francesas desenhados por Léger, Miró, Manessier, e até mesmo as tentativas de introduzir a arte (sob forma de cromatização das próprias estruturas industriais) nas fábricas levadas a cabo por Pillet, na França.

Uma lista das muitas tentativas de introduzir de novo o afresco, o mosaico, a cerâmica, a tapeçaria nos espaços desnudos das construções modernas seria impossível aqui. Decerto, esta tentativa já está em fase avançada de realização e denota uma necessidade percebida" de unir entre si as três artes visuais mais importantes. Indica também uma necessidade mais modesta, porém elementar, de introduzir na arquitetura o elemento cromático, não apenas sob o aspecto da obra pictórica, mas também sob o aspecto mais elementar, embora igualmente eficaz, da cromatização direta do edifício.

11. Arte, técnica e estética industrial

As relações entre arte, técnica e produto industrial merecem ser consideradas e expostas sobretudo no que diz respeito ao domínio da arquitetura propriamente dito e ao domínio da arquitetura considerada como a arte que também engloba em si o urbanismo, o artesanato e o desenho industrial. Muitos ainda hoje não se dão conta de que significado teve para o destino da humanidade (destino do

33. Além dos fundamentais volumes de H. READ, *Art & Industry*. Londres, 1934, e S. GIEDION, *Mechanization Takes Command*, Harvard, 1948.

qual — bom ou mau que seja — devemos estar conscientes) a revolução industrial, ou seja, aquela transformação impossível de conter que se verificou no mundo devido à máquina e à mecanização de tantos produtos necessários ao homem. A arte de hoje, como a de sempre, subjaz às condições técnicas e sociais do ambiente em que se desenvolve, mantendo-se eficaz e atual apenas a este preço. É por isso que a mecanização do mundo moderno teve influência não apenas sobre o componente social e econômico, mas também sobre o componente estético da vida humana. Até que ponto, então, a arte moderna, sobretudo a arquitetura, está condicionada pela técnica e até que ponto a revolução industrial é responsável pelas transformações que se verificaram nas diversas artes, sobretudo nas artes visuais? Essas questões não deixam de ser dramaticamente atuais e, ainda que as especulações estéticas não possam resolvê-las, não há dúvida de que de vez em quando se sinta a necessidade de refazer o balanço de uma situação que vem se transformando ante os nossos olhos e que assume a cada dia características mais peculiares e precisas[34].

A importância sempre crescente que o produto industrial[35] vem

34. Estes problemas foram enfrentados e desenvolvidos com extrema profundidade no volume de PIERRE FRANCASTEL, *Art et Technique*, Paris, 1956, onde o autor sublinha a importância da revolução industrial do ponto de vista sociológico e estético. O objeto "plástico", a respeito do qual raciocina Francastel, ou seja, o objeto produzido pela indústria, reúne em si as qualidades plásticas da obra de arte "pura" e as do mecânico reencontrado. Segundo o autor (que não poupa farpas nem a Le Corbusier, nem a Wright, Giedion e Zevi), o erro da estética industrial foi querer considerar o caráter artístico do produto industrial ou como derivado exclusivamente de sua funcionalidade (Gropius), ou como se fosse submetido a um imperativo estético a ele sobreposto. Segundo Francastel, assistimos ao curioso fenômeno pelo qual, enquanto até mesmo o grande público é sensível às obras de um Picasso e de um Matisse, os objetos industriais sobre os quais recai a sua preferência são todos derivados de um mesmo impulso estilístico "pour les formes enveloppantes et polies", que ele considera pertencentes a um "estilo Maillol". Não compartilhamos de todo esta posição porque não nos parece que o público seja muito sensível a Picasso e Matisse, mas parece-nos, pelo contrário, que as formas do objeto industrial refletem, no caso, um estilo que encontra as suas origens nas esculturas de Arp e Brancusi e que, portanto, é, querendo ou não, bastante atual.

35. A propósito do desenho industrial ver o volume de WILHELM BRAUNFELDWERG, *Normen und Formen industrieller Produktion*, Ravensburg, 1954; o meu volume *Il disegno industriale e la sua estetica*, Bologna, 1964 e as muitíssimas revistas especializadas como: "Stile Industria", "Design", "Industrial Design", "Esthétique Industrielle", "Aujourd'hui", "Domus" etc. Quanto às relações entre desenho industrial e moda, têm certo interesse os trabalhos da *Journée de l'esthétique industrielle* publicados no nº 28 de "Esthétique Industrielle", 1957, com os comunicados de Kalff, Delevoy, Reilly, Haupt, Viénot e Dorfles. Ver também os *Atti del Congresso sul Disegno Industriale alla X Triennale di Milano*, 1954. Remeto também ao meu artigo *Evoluzione del concetto di Industrial Design*, "Stile Industria", 1956, e ao meu volume *Il disegno industriale e la sua estetica*, Cappelli, Bologna, 1963.

assumindo na sociedade moderna não pode ser menosprezada, sobretudo quando este produto é parte integrante da própria arquitetura e vem substituindo progressivamente o artesanato.

É oportuno, portanto, tentar estabelecer se e até que ponto deve o desenho industrial ser considerado como integrante da grande família das artes visuais.

Para enfrentar e resolver essa questão acredito seja necessária uma premissa. Somos decididamente contrários a contemplar com o nome de "arte" algo imutável e eternamente igual a si mesmo, uma entidade transcendente, viva na mente do homem antes de ser traduzida em obra e, como tal, alheia a toda exigência prática, psicológica, técnica. A arte de hoje não é a de ontem e não será a de amanhã, nem como "forma", nem — o que mais interessa — como "função". E, aqui, com o termo "função", pretendo me referir às razões, implicações, motivações e impulsos que levaram em todos os tempos à criação de obras que nós, hoje, definimos "artísticas", mas que foram definidas pelos antigos como *téchne*, fetiche, objeto religioso, instrumento de trabalho, chancela, amuleto, etc[36].

Qual a relação e o limite destas diversas definições? Aquele que é oferecido pela própria diversidade dos aspectos culturais, sociais, econômicos, técnicos das diversas épocas de civilização. Religiões antigas tiveram a necessidade de se exprimir através de obras a que hoje chamamos artísticas; o artesanato antigo e arcaico criou objetos e utensílios a que hoje nós reconhecemos valor estético e apreço estilístico. Mas, naquelas épocas, com toda verossimilhança, tratava-se de "valores" de outro gênero, talvez condicionados apenas por uma exigência utilitária, talvez até por uma determinada razão mágica, ritual, sacramental. Isso pode explicar por que a dicotomia entre formas técnicas e formas artísticas que muitos lamentam em nossos dias é mais aparente do que real.

36. Cf. LUIZ JUAN GUERRERO, *Revelación y acogimiento de la obra de Arte*, Losada, Buenos Aires, 1955, p. 44: "En otros tiempos el arte era una 'capacidad' ... para fabricar algo ... lo fabricado servia a un fin extraño al proceso produtor ... el resultado no era una obra de arte, sino, por ejemplo, una obra de culto. Y más tarde... una obra de enseñanza o de moralidad..." Estas observações são muito agudas, porque nos convencem da diversidade com que em tempos remotos aquilo que hoje chamamos "arte" podia ser considerada. De fato, "desde los tiempos prehistoricos la obra había estado siempre al servicio de algun otro fin... En cambio, el siglo XIX ha venido a enseñarmos la posibilidad que tiene la obra de arte para independizarse de toda función extraña por convertirse en un fin ultimo... de configuraciones que valen por sí mismas". E esta é uma das razões do refinamento e da esoterização da arte atual mas também de seu consecutivo declínio. É por isso que caberá talvez a artes mais "funcionais", como justamente a arquitetura, o desenho industrial, o cinema, as artes gráficas, reconduzir a arte a uma função mais vital, didática, lúdica, terapêutica, da qual o homem não possa prescindir.

Com efeito, a "grande arte" perdeu quase por completo a sua função religiosa, mágica, ritual, enquanto a técnica tornou-se dona (e em parte escrava) da máquina, afastando da arte um amplo setor de produtividade humana que há tempos lhe pertencia. Mas isso apenas em aparência. De fato, quem observar com olhar atento e objetivo o imenso panorama dos objetos industrialmente produzidos, dos objetos derivados de uma produção em série (do ferro de passar ao *curtain wall*, do telefone ao avião), encontrará diante de si um novo e surpreendente aspecto da nossa civilização. Um aspecto que — sabendo entendê-lo — poderia salvar o homem da presumida escravidão da máquina e poderia restituir à arte alguns dos seus antigos "valores". Esse aspecto nos leva a ter esperanças também numa vontade formativa desinteressada do homem: a vontade de alcançar uma forma pela beleza e não apenas pela utilidade da mesma. Nessa acepção, a importância do desenho industrial é particularmente aguda, porque ele constitui quase uma ponte não apenas entre arte e técnica, mas entre aquelas duas inefáveis constantes estéticas que se costuma definir como "estilo" e "moda".

De fato, se considerarmos a moda como uma subespécie do estilo, como um fenômeno episódico e efêmero — um epifenômeno —, em que a mutação das formas se dá muitas vezes apenas em conseqüência de razões meramente extrínsecas e utilitárias, teremos de tentar identificar até que ponto o objeto industrial responde mais às exigências da moda que às de um estilo propriamente dito.

Ora, entre os fenômenos mais típicos que é comum observar no campo do desenho industrial, há aquele de uma rápida absolêscencia, de um vertiginoso *consumo* de tais objetos, de uma instabilidade formal particularmente aguda e que muitos consideram deletéria. A meu ver, tal instabilidade — que é, sem dúvida, subjacente mais a uma moda do que a um estilo — não deve ser considerada de todo negativa. E isso por duas razões. Uma primeira razão de ordem prática e econômica, ou seja, a necessidade de satisfazer uma incessante exigência do mercado e, ao mesmo tempo, de estimular tal exigência. E uma segunda razão de ordem estritamente estética, ou seja, através da sua sensibilidade à contínua mutabilidade das modas e dos gostos, o objeto industrial poderá satisfazer a uma função que eu chamaria "premonitória", ou seja, a de prever e antecipar aqueles dados formais de que a "grande arte" ainda não se apoderou e que poderão conduzir à constituição sucessiva de um estilo propriamente dito.

Além disso, no que diz respeito mais diretamente à relação entre desenho industrial e artes visuais, nelas incluída a arquitetura, devemos levar em conta uma evolução característica que se verifi-

cou nesta relação e que passou por quatro fases distintas. Em uma primeira fase — a que, em linhas gerais, corresponde aos ensinamentos de William Morris e de Ruskin —, houve um decidido repúdio a todo e qualquer passado acadêmico na arquitetura e no artesanato, mas sem uma correta compreensão do rápido desenvolvimento da técnica. Em uma segunda fase — a que corresponde aos primeiros fermentos do *Art Nouveau* e a personalidades como Van de Velde e Horta —, começou-se a aceitar a intervenção da máquina na determinação de obras artísticas, mas ainda sem se libertar de um decorativismo supérfluo de derivação artesanal. Foi apenas na terceira fase — a da *Bauhaus* de Gropius — que o conceito de interdependência entre funcionalidade e forma tornou-se preeminente. Entretanto, esta fase também deveria ser logo superada, quando se verificou que o binômio "útil-belo" bastava para justificar apenas uma pequena parte das formas criadas pela indústria e pela arquitetura. Hoje, talvez, estejamos nos aproximando de uma colocação mais correta do problema, devida exatamente ao fato de se ter compreendido que o objeto industrial (e, naturalmente, também a arquitetura entendida em sua mais ampla acepção: do móvel ao urbanismo) deve, sim, corresponder o mais possível aos requisitos técnicos que lhe são exigidos, à natureza do material de que é feito, mas contanto que se levem em consideração duas outras importantes premissas: 1) a necessária e inevitável instabilidade formal, devida, como eu disse, a exigências de mercado, à demanda, à concorrência, ao monopólio, todos eles elementos impossíveis de serem eliminados pelo menos na fase atual da organização econômico-social da humanidade; 2) a sua preeminente função simbólica. Com esta expressão não pretendo aludir apenas a uma característica genérica de toda arte, considerada por numerosas teorias como elemento simbólico, mas a um tipo de eficácia simbólica bastante preciso e específico.

Ou seja, trata-se daquele simbolismo pelo qual o objeto está destinado a significar a sua função de maneira evidente através da semantização de um elemento plástico que sublinha o seu caráter figural e que serve para nos indicar um outro parentesco do objeto industrial com o artístico propriamente dito. (É óbvio, por exemplo, que um carro de corrida deva ser "simbólico" do movimento rápido; um malho ou um guindaste, de força e de peso; um copo, de leveza e estabilidade; uma estufa, de poder térmico; uma geladeira, de poder refrigerante e também de limpeza, e assim por diante. Naturalmente, tais precisões não deverão ser levadas ao pé da letra ao contrário, poderão explicar algumas freqüentes aberrações devidas à "transferência simbólica" mal compreendida de um objeto a outro.)

12. Relação entre artesanato, desenho industrial e "artes puras"

Outro ponto que deve ser precisado para esclarecer melhor a relação entre desenho industrial e as demais artes é o da sua interdependência com o artesanato. Acredito que se possa afirmar que o objeto industrial veio substituindo cada vez mais o objeto artesanal. É um processo lógico e elementar. De resto, tal substituição já se efetuava desde há tempos remotos: basta refletir na feitura ao torno de cerâmicas arcaicas, ou no uso da furadeira na escultura e na arquitetura bizantinas. Além do mais, isso nos permitirá romper a absurda dicotomia que havia sido estabelecida outrora entre arte "aplicada" e arte "pura", entre arte "decorativa" e não, como se existisse um claro limite entre a parte artística e não-artística de um determinado patrimônio cultural.

Cada vez mais os objetos produzidos à mão serão substituídos por objetos produzidos à máquina e, assim, o produto artesanal do passado acabará limitando-se a alguns setores determinados (mosaico, cerâmica, renda, vitrôs), adquirindo quando muito algumas das características mais específicas da arte "pura" de outrora. Mas, se uma estreita relação "estilística" entre obra de arte e obra artesanal era evidente desde os tempos mais remotos, qual é a situação atual nas relações entre objeto industrial e objeto artesanal e entre este e o objeto artístico? Traiçoeiramente, quase sem se dar conta, a *vis formativa* própria do objeto industrial vem se transferindo também para o artesanal, do mesmo modo que se transfere inclusive para o artístico — para a escultura, para a arquitetura.

Acostumados a ver nosso "universo plástico" povoado pelas silhuetas sinuosas de certos instrumentos científicos, pelas superfícies lisas de tantos produtos industriais, somos lentamente levados a amá-las e a requerê-las também nos móveis, nas estruturas arquitetônicas, nas esculturas. Não faltam exemplos: temos as esculturas de um Arp, de um Brancusi ou de um Gabo, que mostram um estreito parentesco com os objetos industriais criados por Noguchi, por Eames, por Wirkkala; temos as arquiteturas de Rudolph, Niemeyer, Aalto; temos os jardins de Burle Marx, as pinturas de Rauschenberg, de J.-Johns, que são influenciadas por estas formas, não mais naturais, mas que adquiriram a "significância" que as formas das árvores, das montanhas, do corpo humano tiveram no passado.

Tinha-se em mente, por fim, a transformação sofrida por todo o panorama urbano das nossas cidades modernas com a presença de construções industriais (altos-fornos, reservatórios, serpentinas, pontes, viadutos). Vieram se criando por toda parte silhuetas novas, providas de uma beleza plástica, cromática, arquitetônica, assim como podiam sê-lo as cúpulas ou os campanários medievais. Não é este o momento de indagar se os dois gêneros de "beleza" têm igual valor, igual duração — se é que é possível instituir uma escala estética entre esses "monumentos do presente" e os gloriosos monumentos do passado. Mas não há dúvida de que um novo elemento artístico veio se acrescentar às demais artes, elemento que reencontraremos — transformado e sublimado — nas construções arquitetônicas e nas obras de arte visual e que poderá ser o núcleo de uma nova forma de sensibilidade estética.

Conclusão a respeito da arquitetura

Julguei oportuno deter-me na arquitetura e no desenho industrial mais do que em geral acontece nas obras comuns de estética exatamente porque considero que, apesar das suas muitas imperfeições, apesar da componente utilitária que necessariamente infirma o seu valor "absoluto", esta arte representa um dos elementos cruciais para aquela evolução do gosto de que a nossa era é tão sedenta. Com demasiada freqüência, os estudiosos de estética, de filosofia e de história da arte — e, o que é mesmo inacreditável, os apaixonados por pintura e escultura, os próprios pintores e escultores — consideram a arquitetura moderna apenas como uma máquina para hospedar o homem (quase como se o velho *slogan* de Le Corbusier *machine à habiter* fosse de fato uma realidade). No entanto, acredito seja exatamente a partir da habitação, do objeto e dos utensílios de uso diário, que pode ter início aquele processo de modernização do gosto que permite que o homem — e não apenas o artista ou o especialista — aceite mais facilmente os aspectos mais atuais das outras artes. O próprio fato de que a arte de hoje, aparentemente reservada às elites, está cada vez mais se universalizando, de que o próprio produto industrial está ao alcance tanto do americano como do italiano ou do coreano, é um dado de fato que por si só não basta para explicar como está se verificando uma generalização da arte que teria sido inimaginável nas épocas antecedentes à nossa. Tal generalização do produto industrial e artístico trará consigo, também, uma generalização do "estilo". Será talvez exatamente

o gosto introduzido por certa arquitetura, por certo grafismo publicitário, por certo produto industrial que influenciará as mais amplas massas populares que, até há alguns anos, torciam o nariz diante do quadro abstrato, do edifício racional.

Claro, o momento que a arquitetura está atravessando nestes últimos anos poderia parecer o de uma perigosa involução ou de uma inegável paralisação. Na verdade, é preciso reconhecer que, ao contrário de outras artes visuais que foram protagonistas (ou vítimas) de inesgotáveis comoções, como já mencionamos, a arquitetura quase se fechou em si mesma como uma larva que tece o seu casulo. Só resta perguntar-nos se deste casulo sairá um novo inseto, perfeito e multicolorido, ou se os filamentos que aprisionam a crisálida acabarão por sufocá-la completamente.

Meu otimismo no que diz respeito à nossa civilização me leva a optar pela primeira hipótese. Acredito que os males de que o arquiteto sofre se devam a um momento necessário de transição daquela que — queira-se ou não — ainda é uma "fase artesanal" a uma, já próxima, mas recém-iniciada, "fase industrial".

Que a arquitetura de que estamos falando e que de fato nos envolve ainda está predominantemente amarrada a sistemas construtivos quase artesanais, é um dado de fato irrefutável; e quem tiver em mente o desenvolvimento que a produção industrial apresentou nas últimas décadas não poderá deixar de se surpreender com que o mesmo não tenha ocorrido também na produção arquitetônica.

As previsões, apenas em parte futuristas, de um Yona Friedman com a sua "arquitetura móvel" e as suas *nappes structurées* suspensas acima dos bairros residenciais, as arquiteturas pneumáticas de Lundy, as "climatizações" regionais previstas por Frei Otto, por Buckminster Fuller, as arquiteturas plásticas idealizadas por Kowalski, etc.,[37] são, apenas em parte, fantasias irrealizáveis, e só uma visão assaz míope impossibilita levá-las mais seriamente em consideração.

Depois do período glorioso — e até por demais glorificado — dos "quatro grandes", era óbvio que a arquitetura sofresse uma fase de parada, ou, pelo menos, de repensamento. Surgiram, sim, obras importantes, vieram à luz nomes interessantes como os de Rudolf, Saarinen, Tange, Kahn, Bruce Goff, Mangiarotti, Ricci, Castiglioni, os de "magos da técnica" como Nervi, Nowicki, Stubbins, Candela etc. No entanto, quem considerar os movimentos que vieram

37. Ver, entre as obras que abordam uma hipotética arquitetura do futuro: UDO KULTERMAN, *Der Schlüssel zur Architektur von heute*, Econ Verlag, Viena, 1963; MICHEL RAGON, *Où vivrons nous demain*, Laffont, Paris, 1963.

se desenvolvendo nas últimas décadas se dará facilmente conta de que são quase sempre caracterizados, mais do que por outra coisa, por uma vontade diferenciadora que não revela aquela necessidade de premissas que era a base das obras de um Loos, de um Behrens, de um Wright, de um Mies.

Não gosto das catalogações e, portanto, não acredito que seja lícito introduzir em esquemas simples um fenômeno tão complexo como o arquitetônico; mas se, apenas por comodidade, quisermos recordar algumas tendências recentes, teremos de nos convencer de que nem o chamado "brutalismo", nem o "ornamented modern", nem certo ressurgido expressionismo fantástico, nem muito menos o gigantismo estrutural podem representar uma autêntica fase renovadora da linguagem arquitetônica.

Qual deverá ser então o caminho futuro? Certamente o de saber cortar o nó górdio do artesanato construtivo, de maneira a conceber a arquitetura mais como uma fusão entre ambiente, terreno, atmosfera e estruturas pré-fabricadas, do que como uma concepção isolada de módulos construtivos indiferenciados. Portanto, também no caso da arquitetura, como se deu com o desenho industrial, assistiremos à multiplicação e ao aperfeiçoamento da industrialização criada em série, destinada a um consumo extremamente rápido (vinte anos já são muitos para a vida de um edifício que não tenha determinadas características "monumentais").

É preciso, por outro lado — inclusive preconizando uma pré-fabricação e uma produção integral em série —, chegar a uma arquitetura em que a forma expresse e semantize não apenas a sua função técnica e utilitária, mas também a sua função sígnico-simbólica, e em que, por outro lado, o elemento modular, pré-fabricado, de linha de montagem, seja concebido sempre em função da sua introdução em um ambiente urbano preciso — aliás, até mesmo territorial ou regional —, de modo a constituir a peça indispensável daquele precioso jogo compositivo através do qual o homem construirá amanhã, como construiu ontem, o panorama autônomo do seu "ser-no-mundo".

II

A MÚSICA

1. Caráter simbólico e conceitual da música

Deixando de considerar a música como um simples sintoma emotivo, um "estímulo" sensorial, ou, pior, como um "equivalente passional"[1], como infelizmente foi e ainda é o costume de muitos estetas, gostaria de tentar enquadrar esta particularíssima forma expressiva dentro daquelas que são as suas características técnico-estéticas, analisando então a sua linguagem de uma maneira não diferente da que eu procurei fazer para as demais artes.

Acredito, de fato, que não seja oportuno a essa altura nos referir àqueles que acreditaram poder reconhecer na música (Schopenhauer) um símbolo do aspecto irracional da mente humana, da vontade, nem àqueles que, como Hanslick[2], declararam explicitamente que a música não comporta significado algum mas apenas "tönend bewegte Formen". Tanto uma interpretação predominantemente semântica (ou mesmo "representativa de impulsos emocionais" como a wagneriana), quanto uma interpretação exclusivamente simbólica ("simbólica do sentimento humano", como a de Langer[3]), só poderia ser parcial. É oportuno admitir e conceder que a música pode ser isto e aquilo. Ela pode, de fato, ser considerada uma linguagem dotada de morfologia e de sintaxe e, portanto — no senti-

1. Base da estética musical da idade barroca foi a concepção segundo a qual a música é limitação ou expressão das paixões. Tal conceito já está implícito na *Affektenlehre*.

2. Veja o *Cauto omaggio a Hanslick* (Cautelosa homenagem a Hanslick) de MASSIMO MILA, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi, Turim, 1950 (nova edição, 1956). Contra a excessiva importância que é concedida por alguns autores às relações íntimas da linguagem musical, Mila insiste em reafirmar a importância de uma concepção mais aberta ao universo musical do que aquelas que as especulações formalistas proporcionam. Observe-se a este respeito também o importante conceito de "expressão inconsciente" contraposto àquele (já por si só contraditório) de "expressão objetiva".

3. Toda a teoria estética de Langer deriva das suas interpretações simbólicas do fato musical. Com efeito, ela afirma (*op. cit.*, p. 219) "to be able to define 'musical meaning' is the touchstone of a really powerfull philosophy of symbolism".

do que Morris dá ao termo —, uma verdadeira transmissora de conceitos, mas não há dúvida de que, no mais das vezes, a música nada mais é que pura expressividade de imagens sonoras[4], sem nenhuma vontade significativa, sendo nisso de todo afim àquela que é a pintura dita hoje "não-representativa", ou a certa arquitetura não apenas utilitária. A comparação com a arquitetura, de resto, sempre foi a preferida de muitos estudiosos. O abstracionismo das duas artes, a sua essência numérica — mais aparente do que real —, fizeram com que se tentasse mais de uma vez, desde a mais remota Antiguidade, apresentar como base de ambas uma norma, uma razão numérica, que justificasse as suas leis, seus metros, suas regras.

Já disse diversas vezes que, pelo menos hoje não considero admissível a existência de leis precisas que moldem o fato artístico. Veremos a seguir que também a presumida essência numérica da música na maioria das vezes é puramente arbitrária. Está fora de dúvida, todavia, que a música, mais do que qualquer outra arte, foi a guardiã de uma arcana e quase iniciática norma, que as suas leis dificilmente foram penetradas pelos não-cultores desta arte e que, entre música "popular" ou espontânea e música "culta", o abismo tem sido, desde os tempos antigos, quase intransponível.

Por outro lado, é verdade, porém, que exatamente a música — em sua forma mais elementar de canto melódico — é a única arte de que mesmo o homem mais inculto e primitivo sabe valer-se, e é certo que esta capacidade musical inata e ubiqüitária do homem é precisamente o que nos permite considerar como provável que esta arte tenha acompanhado o homem desde os primórdios da civilização e deva acompanhá-lo para sempre.

Com efeito, a música é talvez a única forma artística cuja capacidade associativa é inexausta e inesgotável, cuja capacidade de se ligar a condicionamentos quer patéticos, quer sensoriais, quer das mais abstratas motivações, é infinita. É por isso que, enquanto a pintura, a poesia e a dança estão quase sempre ligadas a uma quali-

4. Por isso não compartilhamos a opinião de GALOGERO (*Estetica*, Einaudi, Turim, 1946), segundo o qual a música seria uma linguagem que sugere sentimentos puros sem imagens (ou seja, uma arte onde o componente patético prevalece sobre o componente eidético), porque, prescindindo-se daquelas imagens sinestésicas (visuais, plásticas, poéticas) que a música pode despertar por associação no ouvinte, existe a possibilidade de uma verdadeira "imagem musical", que é algo preciso e arquitetonicamente definido e que pode apresentar-se tanto à mente do músico criador como à do fruidor, correspondendo com notável aproximação às imagens plásticas, cromáticas etc., suscitadas pelas artes visuais. Esta imagem musical poderá, então, ser acompanhada ou não de uma componente patética, mas de qualquer forma permite fazer-nos considerar a estrutura genética da música como não diferente das outras artes.

dade precípua, quer figurativa, quer gestual, quer discursiva, a música pode, conforme o caso, "encarnar-se" tanto discursivamente como em forma translata, dentro de uma atividade formativa, pessoal e autonôma suscitando às vezes a co-presença de imagens figurativas, de sinestesias pato-eidéticas, às vezes a co-participação de elementos conceituais e discursivos, mesmo permanecendo em si mesma objetivamente alheia a todo necessário compromisso conteudístico ou patético e, portanto, esteada unicamente naquelas abstratíssimas leis que regem — em cada época — a sua existência e o seu devir.

2. *Imagem musical e imagem mnêmica*

A formação da lembrança,[5] ou seja, de uma imagem mnêmica que permita a articulação do passado com o presente e que seja contemporânea do próprio ato de perceber, permite investigar o mistério do surgimento em nós do que poderemos definir como "imagem musical". Na verdade, o que é esta imagem, se não a soma das múltiplas percepções sonoras, que juntas, constituem a melodia e sem as quais viria a cair por terra toda a nossa possibilidade de compreender e de fruir o fato musical? Com efeito, todos os elementos mais típicos da linguagem musical (ritmo, tempo, medida, colorido, harmonia, contraponto etc.) baseiam-se sempre na premissa de que nos seja dado somar os tempos que constituem a composição sonora global, e isso, inclusive nos casos em que o fracionamento e o "detalhismo" sonoro tenham sido levados ao grau máximo — o próprio vazio do intervalo entre som e som não teria, caso contrário, nenhum valor. Portanto, mesmo aquela a que costumamos chamar "memória musical", se torna possível justamente graças a uma sucessão e a uma justaposição sonora que jamais será desvinculada da lembrança, inclusive mesmo que — como veremos a seguir — possamos admitir que, em alguns casos, se verifique uma "espacialização" do tecido musical capaz de fazer com que cheguemos a considerá-lo co-presente.

Não é minha intenção, aqui, descer a detalhes experimentais

5. A propósito da persistência das imagens sonoras, ler esta interessante passagem de HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phaenomenologie und phaenomenologischen Philosophie*, cit.: "Primeiro na lembrança... o fluir de um trecho musical é apreendido irrefletidamente no modo do 'passado'. Mas é próprio da essência de um elemento assim apreendido a possibilidade de refletir sobre o ter-sido-percebido pelo próprio elemento."

no que diz respeito ao mecanismo perceptivo que constitui a base da lembrança musical e investigar se tal mecanismo é exaltado ou deprimido por circunstâncias fisiológicas ou patológicas específicas: estaria invadindo o campo da psicologia experimental, sem trazer nenhum benefício ao da estética. Todavia, é sabido que a nossa atividade pensante[6] tende sempre a completar as nossas percepções defeituosas ou faltantes mediante os dados extraídos da nossa experiência passada, das nossas ilações e expectativas. Este é mais um elemento importante que devemos levar em conta na análise da fruição musical, porque nos explica alguns evidentíssimos "efeitos" obtidos, no passado como hoje, justamente explorando esta capacidade que tem nosso "ouvido" (em sentido musical) de precorrer e antecipar a frase musical através do fluxo contínuo do passado rumo ao porvir da lembrança musical, fluxo esse que nos leva a prever, ou prognosticar os desenvolvimentos possíveis de uma determinada composição e que nos faz apreciar ainda mais as modificações inesperadas desse desenvolvimento.

A esta altura, poderemos mencionar brevemente também as relações entre tempo musical e *duração pura*, no sentido bergsoniano da palavra (das quais se ocupou amplamente Brelèt[7]). Segundo Bergson, como é sabido, a própria melodia é "duração pura", livre de toda espacialidade, pelo que as notas de uma melodia acabam fundindo-se entre si com a mesma indivisibilidade da duração[8]. Na realidade, mais do que precisar a real natureza do tempo musical, o filósofo francês valeu-se do exemplo da melodia para vincular a ele o seu conceito pessoal de duração pura, que corresponde apenas parcialmente ao de duração musical. E isso, sobretudo porque — como veremos a seguir, ao falarmos da espacialidade musical —, a própria melodia compreende em si também uma ordem específica na sucessão das notas, que já é partícipe de um conceito espacial. E se distinguirmos com Koechlin[9] uma duração pura, um tempo psicológico, um tempo matemático (cronológico) e um tempo musical, veremos que este último é certamente o mais próximo da du-

6. Cf. BOURDON, *L'intelligence*, Alcan, Paris, 1937.

7. GISÈLE BRELÈT, *Le Temps musical*, PUF, Paris, 1949.

8. Das obras de BERGSON, cf. sobretudo, para aquilo que nos interessa: *Données immédiates de la conscience*, PUF; *L'énergie Spirituelle*, PUF; e *Matière et Mémoire*. Enquanto, para Bergson, a sucessão das notas poderia ser concebida como uma co-penetração recíproca sem distinção entre elas, para GABRIEL MARCEL ("Revue Musicale", III, 1925) e para HENRI DELACROIX (*Psychologie de l'art*, 1927) o tempo bergsoniano não pode ser considerado como um "tempo musical" uma vez que "avec la fluidité pure disparait la mélodie..." (p. 254).

9. *Le temps et la musique*, "Revue Musicale", VII, 3, 1926.

ração pura. Neste sentido, a duração bergsoniana se aproxima do tempo musical, mas o erro por ele cometido foi não levar em conta o fato de que o tempo jamais é pura sucessão, sendo, ao contrário, cheio de dimensões múltiplas, e de que o tempo musical é, mais do que qualquer outro, organizado e estruturado[10]. Talvez, neste sentido, a hipótese de Susanne Langer, de que a essência de toda música é a criação de um tempo virtual[11], seja bastante sugestiva, contanto que com este conceito de "tempo virtual" não se queira limitar o fato musical a um simbolismo do sentimento que acabaria restringindo e limitando o seu alcance[12].

Se, em vez disso, quisermos comparar a música às demais artes quanto à sua componente temporal, veremos que, em todas as outras, esta se encontra entremeada de outros elementos que não mais permitem uma análise conclusiva. Assim, por exemplo, no teatro e no cinema, à duração intrínseca da obra de arte acrescenta-se uma duração cronológica que deriva da narração ou do "tempo real" deste; assim, na poesia, o "tempo prosódico" dificilmente combina com o tempo poético. De forma que, apenas na música, o tempo (com suas conhecidas distinções específicas em presto, adagio, allegretto, rubato etc.) indica — sem necessidade de acréscimos conteudísticos, anedóticos ou simbólicos — uma realidade artística em si mesma. Portanto, o estudo do tempo musical será de grande ajuda para quem quiser lograr uma verdadeira compreensão dos mistérios da linguagem musical. Na música, que tem como seu principal "meio expressivo" justamente o tempo encarnado no som — ou o som vivo no tempo —, este fator deverá ser considerado como um verdadeiro material construtivo. Por essa razão, jamais será possível uma superposição exata e científica na duração pura, ou do tempo cronológico, ao tempo musical. De resto, bastará experimentar "ler" um trecho musical — mesmo sem executá-lo — para constatar que a eventual rapidez cronológica com que se verifica a leitura por certo não serve para modificar ou alterar a sua duração musical. É uma demonstração elementar, mas que, considero convin-

10. Também para G. BACHELARD (*Dialectique de la durée*, Boivin, Paris, 1936) a melodia deve ser considerada não como uma continuidade, mas como uma sucessão descontínua e, portanto, não pode ser assimilada à duração pura de Bergson.

11. SUSANNE LANGER, *op. cit.*, p. 125: "The essence of all music... (is) the creation of virtual time, and its complete determination by the movement of audible forms".

12. LANGER, *op. cit.*, p. 240: "Music, at its highest, though clearly a symbolic form, is an unconsummated symbol". Este conceito de um "símbolo não consumido" equivale a afirmar que, na realidade, a linguagem musical não é *nem um pouco simbólica*. Torna-se simbólica apenas por acaso ou por condicionamento sucessivo; e pode, então, tornar-se simbólica de qualquer tipo de "sentimento" ou imagem, discurso ou forma, que o fruidor lhe atribua.

cente de como se possa admitir a existência de uma entidade musical desvinculada do tempo real, em certo sentido, até mesmo espacializada numa duração imóvel.

3. *É possível falar de "espacialidade musical"?*

Como é sabido, *a imitação* (que se dá quando uma melodia é proposta por uma voz e repetida por outra) pode ser por "movimento direto", por movimento contrário ou retrógrado, quando reproduz os mesmos intervalos originais em sentido especular, ou "em caranguejo". O mesmo acontece, com outras implicações metodológicas, no caso da série dodecafônica, quando além de em sua posição normal, se apresenta em posição retrógrada, invertida e invertida-retrógrada.

Esta premissa elementar visa permitir-me colocar a questão de se é ou não lícito falar, com base em tais retroversões a retrogradações, de um desenvolvimento espacial da música com base em sua direção diferente desses movimentos.

De fato, é minha opinião que, mesmo sem chegar a essas exaltações extremas da horizontalidade musical, já no caso habitual da possibilidade de uma elaboração horizontal e vertical da mesma (em outras palavras, já no momento em que se verifica o fenômeno melódico e harmônico) é evidente e está sempre presente um conceito de espacialidade.

Já afirmei em outra oportunidade[13] que essa concepção espacial da harmonia musical, sem forçar em demasia o paralelismo, pode se comparar com o surgimento e o declínio do fato perspéctico em pintura e em arquitetura, pois na verdade a tonalidade pode ser concebida como uma cristalização da espacialidade musical em uma perspectiva geométrica euclidiana em que o desenvolvimento harmônico em sua verticalidade estática seria quase passível de assimilação à perspectiva cenográfica do Quattrocento. De acordo com alguns[14], por outro lado, a espacialidade musical poderia ser estendida não só às dimensões vertical e horizontal, mas também a uma terceira dimensão derivada da ampliação e especificação particulares do som através do *timbre*. Com a diversidade sonora de cada um dos ins-

13. Cf. in *DT* o capítulo *La musica nel tempo e nello spazio*.

14. THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*, "Archivio di Filosofia", I, 1953, e do mesmo autor veja também o seu importante trabalho: *Philosophie der Neuen Musik*, Tübingen, 1949 (trad. it. *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Turim, 1959).

trumentos seria possível obter uma diversa "profundidade" perspéctica do som. Como quer que se queira definir este fenômeno, é significativo que esse gênero de "dimensão" sonora tenha sido exaltado em particular nos últimos tempos, justamente com a exacerbação das pesquisas tímbricas na música contemporânea. Não se deve esquecer, a este respeito, que Schoenberg já considerava indispensável a um bom contraponto o abandono de "toda preocupação harmônica". De fato, harmonia significa verticalidade, bidimensionalidade, represamento do elemento musical nos limites e nas injunções de uma dimensão estática, em que a linha melódica não pode desenvolver-se nem ser livremente contrapautada. E significa também impossibilidade de uma verdadeira perspectiva tímbrica, pois ou a sonoridade se submete à lei harmônica, ou dela foge; e então, já com isso, destrói a própria essência do acorde harmonicamente pré-constituído. Explico: o "peso" de cada nota no acorde só é salvaguardado no caso da mesma qualidade sonora, portanto da mesma qualidade tímbrica, de modo que, se o timbre vier a ter um excessivo destaque, também o conjunto harmônico subjacente será dissolvido e desestruturado.

Podemos, assim, reconhecer essa necessidade que tem a música de hoje não só de desvincular-se da harmonia, como também de apoderar-se de uma real construtividade tímbrica que lhe permita desenvolver-se em uma "multidimensionalidade espacial".

Admitir a espacialização da música permitir-nos-á também estender o conceito da sua "realidade" fora de todo e qualquer elemento cronológico. De fato, eu disse há pouco que, em geral, se considera a consciência musical como derivada da soma das sucessivas imagens sonoras fixadas em nossa lembrança. Pois bem, admitindo-se a possibilidade de um conhecimento e de uma representação (*Vorstellung*) globais do trecho musical, mesmo se este estiver desvinculado do tempo — quer para quem o tenha ouvido, quer para quem, tendo a capacidade técnica para tanto, o tenha lido, quer, mais ainda, para quem o tenha composto —, somos levados a admitir a existência de uma realidade musical (ainda que não elementarmente "sonora") desvinculada de toda duração e viva num momento congelado, no *instantâneo*, todavia já munida de todos os requisitos morfológicos e patéticos inerentes à sua estrutura característica.

Tal espacialidade (que poderemos assimilar a uma espécie de duração congelada, cujos momentos sejam todos colocados no presente) deverá ter as características de um "espaço formativo", como aquele em que se apresentam as obras das artes visuais. Se, de fato, nos colocarmos diante do conceito de espaço musical, não co-

mo diante de um vazio, de uma lacuna, mas de um *continuum* cuja essência esteja carregada de qualidades formativas, então poderemos identificar, neste *continuum* espacial, a presença tanto dos elementos positivos como dos elementos negativos da trama musical; ou seja, poderemos conceber melhor o peso e a necessidade do intervalo entre duas notas. Esse intervalo não deverá ser considerado como interrupção e suspensão temporal — como negatividade musical —, mas antes como continuidade musical (ainda que descontinuidade sonora)[15].

O próprio Schoenberg, quando afirmava que "o espaço a duas ou mais dimensões, no qual se manifestam as idéias musicais, representa uma unidade", pode ter desejado indicar aquele fenômeno determinado segundo o qual a peça musical pode se apresentar à consciência do músico exatamente como um "todo espacial" desprovido de qualquer extensão temporal e, assim, construído segundo aquelas regras e aquelas "direções" que vêm quase restringir, unir os desenvolvimentos cronológicos aparentes em uma forma espacial na qual apenas as *direções* e os *percursos* subsistem, desvinculados, a esta altura de toda duração efetiva. Não sem razão, portanto, Adorno[16] evidencia o caráter essencialmente e não apenas metaforicamente perspéctico da música e, mesmo considerando o espaço musical como algo que deve ser mantido distinto do espaço existencial, reconhece sua presença implícita no elemento harmônico e tímbrico. Adorno cita a terceira peça da op. II de Schoenberg: daqueles *Drei Klavierstücke*, em que encontramos um dos primeiros exemplos de um atonalismo ainda não codificado em dodecafonia, mas já livre do empecilho tonal, e que a seu ver transmitem o sentido de uma falta de espacialidade bidimensional, enquanto tal espacialidade reapareceria, através dos trimbres, nas obras schoenberguianas posteriores.

O fenômeno da espacialidade musical, sempre segundo o estudioso alemão, também pode ser observado em outras obras. Parece-me incisiva a sua referência às sinfonias de Bruckner como exemplo de uma "disposição" espacial particular. De fato, no meu modo de

15. ROMAN VLAD também, no mesmo fascículo do "Archivio" (*Demonicità e Dodecafonia*, p. 85), observa, citando a concepção espacial de Schoenberg, que "segundo a definição schoenberguiana do espaço sonoro como bi ou pluridimensional, a música poderia existir não apenas como fenômeno humano no espaço tridimensional", enquanto "fora desta região só poderia existir uma música não fundada em percepções e sensações auditivas, portanto uma música que, em nossa opinião, não seria uma 'arte dos sons'". Do mesmo Vlad, leia-se também o interessante volume *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, prefácio de Massimo Mila, Einaudi, Turim, 1955.

16. *Op. cit.*, p. 223.

ver, uma das características mais típicas de Bruckner — este músico do século XIX esquecido com demasiada freqüência — pode ser percebida nos efeitos de que ele se vale com freqüência para alcançar aquela misteriosa "dilatação espacial" através do uso tão amplo, por exemplo, de quintas isoladas, quase espectrais em sua solidão; ou seja, através do uso daquele intervalo que nos dá a sensação de um espaço vazio, de uma lacuna espacial, quando não está preenchida pela terça, por este intervalo típico de uma espacialidade tridimensional. Na verdade, Bruckner, inclusive por algumas de suas bruscas passagens de tonalidade destituídas de modulação, por algumas de suas suspensões tonais que se elevam fora do cromatismo wagneriano (e já preparam aquele que será o milagre precursor de Mahler, o qual, como é sabido, teve íntimas relações com os três mestres da dodecafonia), Bruckner, dizíamos, é com toda probabilidade o último defensor de uma espacialidade ainda harmônica, mas na qual a harmonia já vem se libertando de si mesma; sente o advento próximo de um novo contrapontismo, de uma nova dimensionalidade tímbrica e não mais apenas harmônica.

Com base no que dissemos, resulta evidente que para restituir à música moderna a sua consistência, que chamaremos "espacial", mas que pretenderá ser sobretudo uma possibilidade expressiva renovada que utilize de modo novo e não repisado os elementos estruturais característicos desta arte (ou seja, melodia, harmonia, contraponto, ritmo), será preciso que tais elementos sejam empregados segundo um aspecto diferente do tradicional e de maneira a confluírem, todos juntos, na constituição da obra de arte. Por isso, a inovação que se vale apenas do ritmo, digamos, ou da harmonia, ou do contraponto, mas que deixa de lado os demais elementos constitutivos e os abandona à tradição não poderá nos conduzir a lugar algum. Isso explica o erro em que incorreram alguns artistas modernos que desenvolveram um único desses elementos (como aconteceu com um Messiaen, um Hidemith, um Milhaud, com o próprio Stravinski). Somente quem tiver sabido "remanipular" todas as diversas "dimensões" musicais segundo um conceito atual poderá esperar ter dado um passo adiante rumo a uma música do porvir.

4. O intervalo como síntese espaço-temporal

Depois de examinar brevemente os conceitos de duração e de espacialidade musical, devemos ainda nos deter naquele particularíssimo elemento constitutivo desta arte constituído pelo *intervalo*,

quer vertical, quer horizontal. De fato, nenhuma outra arte contempla, como a música, a presença necessária e indispensável do intervalo. Poderemos transferir o termo metaforicamente e falar de intervalos entre coluna e coluna, entre palavra e palavra, entre ato e ato, mas apenas em música, creio, é possível notar a presença de um salto entre duas notas, quer consecutivas, quer sobrepostas, cuja realidade e importância seja determinada exatamente pelo "nada" que existe entre os dois sons e que, pela presença destes, de nada se converte em presença musical.

Na verdade, quando raciocinamos sobre terças, quintas, sétimas, trítonos, nonas, oitavas, fazemos algo mais do que medir uma distância mais ou menos exata entre duas notas, mas damos um nome e um "status" a uma entidade sonora que, às vezes, poderá tornar-se sinônimo de uma época e de uma cultura.

O fato de que o intervalo, já ao estruturar-se perceptivamente, tenha sofrido amplas oscilações através das épocas e das diversas populações, demonstra que cada época viu em certo sentido prevalecer determinado intervalo (ou série de intervalos). Assim, se no caso da Grécia antiga a quarta e a quinta podem ser consideradas como as "diretrizes" da musicalidade, a terça é que representará, para boa parte da música ocidental, o fulcro de todo pensamento musical, até a recente desorganização da tonalidade enquanto as músicas pentatônicas orientais assistiram ao triunfo da quinta.

O que disse se enquadra no conceito (sobre o qual diversas vezes insisti) das transformações perceptivas — ou até mesmo fisiológicas — às quais tendeu a sensibilidade estética através dos tempos. Não se poderia explicar de outra forma o horror dos antigos para com o trítono (*diabolus in musica*), ou a reverência dos pitagóricos à quinta, mesmo admitindo que, em alguns casos, é possível reconhecer razões acústicas e físicas na origem dos diversos sons.

Dentre essas relações particularíssimas existentes entre duas notas diferentes podemos lembrar o conhecido fenômeno da oitava, outra característica fundamental da música. De fato, o intervalo de oitava, que em termos harmônicos seria coincidente com uma identidade sonora, assume, ao contrário, em sua veste melódica, a eficácia de outro intervalo qualquer. Brelèt afirma com razão que este fato já bastaria para provar que não é suficiente uma teoria meramente acústica para explicar e justificar o fenômeno da consonância[17].

Segundo Hindemith[18], todo intervalo possui algumas proprie-

17. *Op. cit.*, p. 222.

18. PAUL HINDEMITH, *Unterweisung im Tonsatz*, Schott und Söhne, Mainz, 1937.

dades harmônicas e melódicas características. Segundo este autor, seu valor melódico seria inversamente proporcional a seu valor harmônico, na seguinte ordem: oitava, quinta e quarta, terça maior, segunda maior, sétima diminuta, segunda menor, sétima e trítono. Nesta sucessão, decresce o valor harmônico e aumenta o melódico. Entretanto tais observações, muito embora provenientes de um grande músico e ainda por cima dos nossos dias, têm apenas um valor subjetivo. De fato, Hindemith considera a terça como o mais belo intervalo, enquanto nós consideramos que, já no estado atual da evolução musical, e terça foi fortemente "desgastada". E não se deve esquecer que exatamente a terça — considerada dissonante pelos gregos — só foi aceita numa fase relativamente tardia na música ocidental. Assim, somente depois do século XIII, o acorde de tríade maior natural pôde lentamente tornar-se o fulcro de toda musicalidade européia. Talvez apenas a quinta — exatamente pelas razões acústico-numéricas que tão fortemente impressionaram os pitagóricos — possa ser considerada um intervalo ubiqüitário e primordial[19]; por esta razão, a vemos triunfar, tanto nas escalas pentatônicas irlandesas, como nas chinesas, tanto na África como em Java.

5. *Modificações do conceito de consonância*

O próprio conceito de consonância, de resto, é extremamente frágil. Gisèle Brelèt[20] observava com razão que o fenômeno pelo

19. É interessante observar a diferença que, segundo as épocas, veio revestindo este intervalo-primordial, já identificado pelos pitagóricos, reavaliado na Idade Média e, em certo sentido, degradado durante o Romantismo. Ver, por exemplo, o artigo de NICCOLÒ CASTIGLIONI, *Silenzio e durata nel linguaggio musicale contemporaneo*, "Aut-Aut", 46, 1958, p. 196: "Basta observar que existem páginas dos séculos XVI e XVII inteiramente constituídas de uma exaltação contínua do acorde perfeito e do intervalo de quinta. O exemplo mais ilustre... é a Toccata introdutória do *Orfeo* de Monterverdi... O sistema tonal funda-se no intervalo de quinta... pois funda-se nos *harmônicos*, isto é, em um fenômeno acústico, em um dado natural... Por outro lado, é significativo o fato de que, justamente enquanto entendida como *imitatio naturae*, a quinta assumirá com o Romantismo um significado de desordem, de caos (basta pensar no início da Nona de Beethoven)". E poderíamos acrescentar que mais tarde, em Bruckner, a quinta — tão freqüentemente utilizada por este compositor devido ao seu efeito particular de "vazio" — acaba assumindo um significado de tensão espiritual, de oposição à materialidade, de intervenção divina ou sobrenatural.

20. *Op. cit.*, p. 223. A transformação do conceito de "consonância" e a própria transformação da "sensibilidade" que lhe é subjetiva é investigada e precisada

qual as quintas paralelas dão lugar a uma sensação de dissonância (enquanto assim não deveria ser, dado o caráter do intervalo, tipicamente "consonante", conforme vimos) deve-se ao fato de que elas destroem, com sua progressão, aquela unidade tonal que hoje costumamos considerar como primeira base da consonância. O mesmo pode-se dizer a respeito do terror dos contrapontistas primitivos diante do intervalo de quarta aumentada, diante dos de sétima maior e menor e de sexta maior — estes também condenados no movimento ascendente —, enquanto no descendente a proibição estendia-se à

muito agudamente por ROMAN VLAD em uma palestra proferida na Fundação Cini por ocasião do Congresso sobre a música contemporânea, Veneza, 1958, sob o título *Continuité et Discontinuité de la tradition musicale*. Vlad afirma: "C'est en vertu d'une incessante et millénaire expérience que les intervalles paraissent s'assouplir et se dégrader, de sorte que la limite entre dissonance et consonance se déplace continuellement. Toute l'histoire de la musique est marquée par l'introduction progressive de contextes sonores toujours plus complexes". Estas afirmações coincidem perfeitamente com aquilo que eu já tivera a oportunidade de observar em meu *DT* (p. 135) a respeito da transformação da consonância e da dissonância através dos tempos, devida a razões provavelmente de ordem fisiológica, além de cultural e técnica. Segundo Vlad, a transformação incessante rumo à qual vai a música deve-se ao "épuisement progressif des intervalles précédemment utilisés". É esta uma observação da máxima importância e que pode ser comparada com o que afirmei, neste mesmo volume, a respeito do *consumo da comunicação* e do aumento da entropia. Ver também A. MOLES, *Informationstheorie und aesthetische Empfindung*, "Ars Viva", Verlag, 1958; e *Informationstheorie in Sprache und Musik*, "Augenblick", nº 2, 1958.

Entretanto, o ponto que me parece extremamente original e denso de desenvolvimentos possíveis é aquele em que Vlad afirma que o envelhecimento do tecido musical representa um fenômeno mais grave do que o de outras artes, exatamente por causa da "assemanticidade" da música. Segundo o autor, enquanto no caso da expressão literária temos condições de restabelecer o significado "literário" de um termo que já não está em uso através de uma reconstrução douta e de um ato intelectual que nos permite obter de novo, assim, com uma certa aproximação, as condições de compreensibilidade daquele passo literário que, de outra forma, resultaria indecifrável ou dificilmente compreensível. Já no caso da música, isto não é possível: "Car le sens de celle-ci se constitue uniquement dans la mise en oeuvre de raports dynamiques entre sons purs, autrement dit entre sensations auditives auxquelles il est entièrement confié". E, em se tratando de puras sensações fisiológicas, elas se submetem à lei que diz que o grau de intensidade das mesmas é diminuído pela repetição do estímulo. Portanto, o envelhecimento musical alcança até mesmo as estruturas mais íntimas do indivíduo e apenas parcialmente pode ser reduzido por uma pesquisa histórica e científica, pelo que "em dépit de la connaissance théorique... que nous avons... nous ne sommes pas en mesure de réaliser l'ethos des fragments musicaux (grecs) qui ont été retrouvés". O que está dito acima combina de maneira evidente com o que é afirmado por LEONARD MEYER, *Meaning in Music and Information Theory*, JAAC, XV, 4, 1957, com a única diferença de que, para explicar o *consumo* musical e o relativo "consumo da comunicação", este autor recorre à teoria da informação e a uma referência ao processo estocástico.

sexta menor e à oitava. Por que todas estas proibições, senão por idiossincrasias meramente condicionadas a uma moda ou a um estilo? De fato, estas e outras proibições semelhantes estavam destinadas a cair por terra com o passar do tempo. Da mesma maneira, primeiro com a instauração e, posteriormente, com a consolidação dos "modos" maior e menor (os quais levariam à sensibilidade acústica e musical uma situação bem diferente da modal), tornaram-se de uso corrente alguns intervalos antes severamente condenados e aos quais o ouvido pouco a pouco se habituava, enquanto se tornava cada vez mais autoritário o uso de intervalo de sétima menor no acorde de sétima da dominante. Bastaria o estudo do acorde de dominante em sua progressiva instauração, em seu devir poderoso, até seu declínio progressivo de nossos dias, para precisar toda a história do gosto melódico no campo da música ocidental.

6. O temperamento e as suas conseqüências

Por mais que as razões e as premissas que levaram ao "temperamento" — base de toda a atual constituição sonora e razão primeira (ou, ao mesmo tempo, conclusão indispensável) do desaparecimento da multiplicidade modal da antiguidade — sejam bem conhecidas, acho que vale a pena recordar brevemente as etapas mais essenciais percorridas pelo nosso sistema musical, sobretudo para deixar claro, mais uma vez, como é errôneo querer chegar a uma determinação matemático-acústica exata de toda realidade musical e, portanto, artística. Já os pitagóricos — ainda envoltos na aura misteriosófica da lenda — haviam encontrado experimentalmente os quatro sons: 1 (uníssono), 2/1 (oitava), 4/3 (quarta), 3/2 (quinta) e o intervalo 9/8 correspondente mais ou menos ao nosso "tom" atual. A pesquisa por eles desenvolvida foi, por outro lado, interrompida neste ponto diante da presença de um fator perturbador: o *lima*, equivalente à relação 256/243, que sempre se apresentava como remanescência residual toda vez que se completasse o intervalo DÓ-SOL com duas vezes a relação 9/8 equivalente ao DÓ-RÉ e ao RÉ-MI (por uma questão de simplicidade de exposição, recorro à escala ascendente em vez de à descendente normalmente utilizada na música grega). Aristóxeno de Tarento, no século IV a.C. foi quem, prestando atenção não apenas na relação numérica, mas também na acústica, pretendeu criar uma escala mais fácil de ser aceita servindo-se dos seguintes intervalos: 1, 9/8, 10/9, 16/15, 9/8, 16/15. Essa escala foi retomada e ligeiramente modificada mais tarde

por Zarlino em suas *Instituições harmônicas* (1558), mediante a inversão dos dois tons maiores do tetracorde superior, de maneira a satisfazer, nos séculos vindouros, os músicos, que tiveram apenas de corrigir a inevitável, mas de resto ligeira, diferença verificada entre sustenido e bemol. Foi com a extensão do cromatismo na escrita musical, por volta da idade barroca, que se procurou abolir definitivamente, por uma questão de comodidade de escrita e de execução, a diferença que separava o sustenido do bemol (correspondente mais ou menos ao *coma* dos antigos gregos = 81/80). Desta maneira, faz-se a sonoridade coincidir o mais possível com o que era oportuno para a escrita musical e chega-se àquele temperamento que, triunfando com Bach, viria mais tarde dominar toda a música ocidental posterior[21].

Eu não teria mencionado estas noções escolásticas a não ser para poder chegar à demonstração de que, de fato, o temperamento nos levou ao uso de "escalas" identificáveis entre si pela homogeneização artificial dos intervalos, enquanto, ao mesmo tempo, nos privou da diferença modal (que não era apenas uma diferença *acústica*, mas também uma diferença *estética*), bem como daquela que foi para os gregos a enarmonia, isto é, o uso de intervalos menores do que os cromáticos. As tentativas de alguns músicos modernos (como Hába) de instaurar uma nova subdivisão da escala temperada em intervalos de quartos de tom, foram, como é sabido, abortados, exatamente porque, nesse meio tempo, havia sido perdida aquela sensibilidade particular para com as nuances sonoras ainda possíveis antes de advento da escala temperada. Talvez seja por isso que, no atual interesse pela música eletrônica — capaz de modulações extremamente diminutas, onde a divisão da unidade tonal é ilimitada —, pode-se encontrar um primeiro germe de restauração da antiga sensibilidade musical através de um meio recentíssimo e uma provável próxima ruptura do férreo temperamento[22].

---

21. Isso explica porque se atribuía antigamente a cada tonalidade um caráter específico derivado da diversidade entre a grandeza dos intervalos, enquanto com a abolição da "escala natural" e a adoção da escala temperada tal diversidade desaparece.

22. Um estudo inteligente das bases acústicas, físicas e fisiológicas da música é o volume de PIETRO RIGHINI, *Il suono e la teoria delle proporzioni*, Bocca, Milão, 1952, onde são estudadas e claramente interpretadas as razões físico-musicais da consonância, através de um exame da escala musical natural e temperada, e da constituição dos harmônicos nos diversos instrumentos musicais. Além disso, estuda-se a consonância a partir de um ponto de vista objetivo, dependendo da altura dos sons, das combinações complexas etc.

7. Relações técnicas e sinestésicas entre música e pintura

As tentativas bastante conhecidas de proporcionar um equivalente cromático à música e vice-versa têm, a esta altura, um interesse mais do que outra coisa histórico ou de curiosidade psicológico-experimental. De fato, os diversos instrumentos desenvolvidos em tempos passados (como o *Clavier à lumière*, ou o *Clavecin oculaire*[23]) não tiveram outra conseqüência a não ser levantar periodicamente um problema já por si insolúvel, pelo menos do ponto de vista prático. Continuou o importante problema de combinar luzes e sons, cores e tintas em circunstâncias específicas, como no palco, em certas execuções rítmicas, de dança, de balét; mas decerto não se pode falar a este respeito de regras propriamente ditas que imponham e aconselhem o uso de uma cor em vez de outra, ou de um som ou timbre preciso a elas correspondente. Continuaram, ao contrário, e ainda hoje prosseguem, os estudos mais ou menos eruditos a respeito de um problema que mais que estético — é psicológico e que se enquadra naquela ampla área de interesses que conduz ao problema da sinestesia: até que ponto existe e se pode precisar uma analogia de resposta a determinados estímulos sensoriais que atinjam o ouvido e a vista; até que ponto se pode descobrir uma analogia entre as imagens cromáticas e sonoras geradas ora por cores e por sons, ora por outros estímulos díspares que cheguem até os nossos sentidos.

Já Goethe havia compreendido[24] que um verdadeiro paralelismo entre som e cor é impossível, ou, pelo menos, bastante problemático. É por isso que já nos parecem dispensáveis os minuciosos estudos de um Souriau[25] que procurou chegar a uma possível des-

23. O jesuíta LOUIS BERTRAND CASTEL foi, como é sabido, o inventor de um "clavecin des couleurs", devido provavelmente às teorias do século XVIII, segundo as quais a analogia física entre ondas sonoras e ondas luminosas era passível de sobreposição. A respeito de Castel, ver o artigo *Literary Synesthesia* de GLENN O'MALLEY, in JAAC, 4, 1957, onde são citadas também numerosas fontes como DONALD S. SCHIER, *Louis Bertrand Castel, Anti-Newtonian Scientist* (Iowa, 1941) e onde são citadas estas frases de MME. DE STAËL in *De L'Allemagne*: "L'aveugle-né Sanderson disait qu'il se répresentait la couleur écarlate comme le son de la trompette, et un savant a voulu faire un clavecin pour les yeux, qui pût imiter par l'harmonie des couleurs le plaisir que cause la musique."

24. GOETHE, *Zur Farbenlehre*, Stuttgart, 1885, p. 748: "Vergleichen lassen sich Farbe und Ton untereinander auf keine Weise; ... Wie zwei Flusse die auf einem Berge entspringen... so sind auch Farbe und Ton."

25. ÉTIENNE SOURIAU, *La correspondance des arts*, Flammarion, Paris, 1947.

crição síncrona das duas artes, através de uma "transcrição" obtida com um sistema de notação baseado em designações numéricas e literais que levam em consideração todos os caracteres do som e reproduzem o trecho musical num gráfico. O arabesco "musical" obtido desta maneira seria comparável a um arabesco figural, com uma precisão que é fácil compreender, uma vez que o valor de tal arabesco poderá quando muito ser comparado ao de um traçado eletrocardiográfico, cujo quociente estético é obviamente nulo ou puramente casual. Não podemos deixar de afirmar, a este respeito, que observações e experiências nesta ordem de idéias nos parecem absolutamente fúteis e desprovidas de qualquer interesse, pelo menos de um ponto de vista estético. Uma coisa, portanto, é discorrer de imagens cromáticas despertadas em nós por um trecho musical, pela leitura de um poema ou de imagens sonoras que venham a se associar a outros estímulos artísticos, outra é querer encontrar confirmações "científicas" entre estas percepções absolutamente rudimentares. Já está demonstrada a absoluta imprecisão e a acidentalidade das sinestesias cromáticas às quais se referiram alguns poetas (Rimbaud[26]) e também daquelas a que se referiram alguns músicos (cores diversas em relação não com determinadas notas musicais, mas com determinados timbres); e tampouco o fato de definir o som dos metais como escarlate — digamos — ou o dos violinos como violeta ou azul pode constituir um aporte de algum interesse para as nossas investigações. Como afirmou corretamente Munro — referindo-se às tentativas de Souriau[27] —, é perigoso acreditar que há uma relação definida e documentável entre fenômenos físicos e efeitos estéticos, por exemplo, nas relações entre som e ondas luminosas. O fato de que duas coisas sejam semelhantes fisicamente não significa que devam parecer tais no contexto artístico. A tentativa de estabelecer um edifício de "leis harmônicas" baseado na física dos sons é um exemplo flagrante disso.

Além do mais, quem queira levar em consideração antigos paralelismos entre som e cor, entre números e sons, entre símbolos zodiacais, cores e notas tentados na Antiguidade e retomados também em épocas mais recentes por estudiosos de ciências ocultas ou de outras disciplinas iniciáticas, poderá abandonar-se a divagações desse tipo, que sem sombra de dúvida podem oferecer um agudo interes-

26. O famoso soneto de Rimbaud *Voyelles* a respeito do qual surgiu uma exagerada literatura crítica apresenta, com efeito, apenas um gênero de sinestesia bastante problemático. Ver também: R. ÉTIEMBLE, *Le sonnet des voyelles*, "Rev. de Lit. Comparée", 19, 1939.

27. THOMAS MUNRO, *The Arts and their Interrelations*, p. 206.

se e, também, refletir importantes verdades iniciáticas, mas que não podem ser utilizadas por nós em nossa tentativa de estudar o devir das artes de um ponto de vista essencialmente técnico e fenomenológico.

Não deve causar surpresa, portanto, o fato de artistas como Kandinsky — que, como se sabe, deu a todo o seu edifício especulativo uma fundamentação misteriosófica — julgarem encontrar importantes associações também na relação entre sons e cores. No entanto, as pesquisas de Kandinsky têm um caráter muito mais preciso e importante do que se quer reconhecer normalmente; de fato, ele — com razão, a meu ver — considerou a presença de um componente temporal na linha, sem por isso querer alcançar uma identificação entre as duas linguagens.

Uma analogia semelhante entre linha e melodia é aquela a que se referiu outro grande artista dos nossos tempos, Klee, quando, em muitas das suas obras pictóricas, fez uma referência exata a estruturas musicais, tanto rítmicas como melódicas, demonstrando com os próprios títulos de suas pinturas esta sua sensibilidade sinestésica espontânea.

É bom não esquecer que Klee foi, antes de ser pintor, violinista. É fácil compreender como alguns elementos de uma arte podiam influenciar e condicionar para ele os da outra. Entretanto, prescindindo dessa ordem de paralelismos (na qual se enquadra também a de "timbrismo" e de tonalismo pictórico), qualquer outra extensão das relações entre as duas artes parece-me ociosa; assim, deve-se descartar a assimilação entre escala musical e escala cromática, uma vez que é pacífico que a identidade precisa de cada cor não pode ser comparada com a identidade arbitrária de cada som, que pode ser "reconhecida" apenas no que diz respeito a uma relação e não a um absolutismo de valores. A possibilidade que têm alguns músicos, ou em geral indivíduos dotados de ouvido considerado "absoluto", de identificar uma nota musical, mesmo isolada, está sempre subordinada a uma referência àquele determinado "diapasão" ao qual o ouvido se condicionou — e sabemos que a altura das notas musicais sofreu através dos tempos uma mudança significativa[28].

28. Segundo pesquisas efetuadas por ALFONSO BARONE (cit. por PIETRO RIGHINI, *op. cit.*, p. 57) "o diapasão que pertencia a Haendel emitia um LA 3 de 522,5 Hz enquanto, sempre na Inglaterra, na mesma época, o órgão da igreja da Trindade em Cambridge tinha o mesmo LA 3 entoado na freqüência de 395 Hz. Em 1848, o Teatro da Ópera de Paris utilizava um LA de 450,5 Hz, enquanto o Teatro Feydeau poucos anos antes utilizava um de 427,5 períodos. Conseqüentemente, uma ópera de Haendel que supomos escrita em dó maior, executada em Londres, tinha essa tonalidade, enquanto, executada em Cambridge abaixava-se à tonalidade de sol". Lembro, de resto, que, numa conversa com Toscanini, pouco antes de sua morte, ele me contou que a diferença entre o "corista" ao qual ele se havia acostumado na juventude e o que se tornou de uso constante nos últimos tempos era tal, que lhe era mais difícil identificar as notas, o que — por ser dotado, como é sabido, de um ouvido "absoluto" — lhe era bastante fácil antes.

Impossível, portanto, confrontar o "valor" praticamente absoluto de um azul, de um verde, de um violeta (exceção feita para os poucos casos de daltonismo) com os valores relativos de um mi, de uma lá, de um sol. E, da mesma forma, impossível confrontar a única "oitava" cromática, com as muitas "oitavas" sonoras. Se quiséssemos continuar examinando um a um os componentes musicais e cromáticos, logo veríamos que diferença substancial existe entre o acorde musical e o acorde cromático, entre a "consonância" e a "dissonância" aplicadas a cores e a sons, para não citar a arbitrariedade de falar de tônicas, dominantes e sensíveis a propósito das cores[29]. No entanto, é preciso reconhecer que, desde os mais remotos tempos, os homens se deram conta de que existiam algumas analogias indiscutíveis entre as duas artes, talvez devidas ao fato de que desde o mais remoto passado elas constituíam a verdadeira plataforma estética da humanidade. Isso explica porque alguns termos, como "cromático", remontam aos gregos antigos e se devem, provavelmente, àquela impressão de gradação e de nuance que podia ser obtida em música através do uso de sons bastante próximos, do mesmo modo que se pode obtê-lo com uma gradativa seqüência de cores.

8. O devir da música e as transformações da linguagem musical

Quanto Ucbaldo[30] na *Musica Enchiriadis* tratou da *ars organandi*, ou seja, da maneira de "cantar as melodias acrescentando a elas os intervalos de quarta, quinta e oitava paralelas", tal maneira deve ter agradado muito aos seus contemporâneos (Ucbaldo a definiu "suavis concentus"), uma vez que era um dos primeiros exem-

29. Entre os pontos de contraste entre música e pintura poder-se-ia mencionar o fato de que as cores utilizadas em pintura não correspondem em nada às cores "puras" espectrais e que, portanto, todo e qualquer paralelo "físico" entre radiações luminosas e sonoras é arbitrário; de que, além disso, o fenômeno das oitavas sobrepostas é possível em música e não em pintura; e de que a "miscelânea" das cores, obtida quer através do "empastamento", quer através dos taquistoscópios da física e da psicologia, não pode absolutamente ser comparada à miscelânea de vários sons em um acorde.

30. Não é o caso de discutir aqui se também a *Musica Enchiridis* deve ser atribuída a Ucbaldo, além da *De Institutione Harmonica* (seguindo nisso a atribuição desejada por Gerbert desde 1784). Remetemos ao interessante ensaio de O. S. B. REMBERT WEAKLAND, *Hucbalds as Musician and Theorist*, "The Musical Quarterly", XLII, I, 1956.

plos de um "reforço" harmônico ocorrido depois de um longo período em que o canto era unicamente monódico. Aconteceu, assim, que da melodia cantada em uníssono se passasse à diafonia, enquanto mais tarde, com o *descante*, ficou consagrado o uso da polifonia que neste meio tempo se estendera e ganhara terreno. Este simples exemplo elementar permite-nos entender como detalhes "estéticos", que hoje poderiam parecer óbvios, se mostravam revolucionários aos homens do século X, assim como pareceram revolucionários a um Platão o emprego do modo lídio ou hipofrígio em vez do dórico, àquela altura consagrado. É indispensável tomar conhecimento dessas lentas evoluções ocorridas na história musical a partir da Antiguidade e que chegaram até tempos a nós próximos o bastante para poder compreender bem o antagonismo contínuo entre "gosto" do público e compreensão da linguagem musical.

Para nos referirmos ainda ao exemplo dado mais acima, podemos notar que aquelas quartas e quintas consecutivas recomendadas por Ucbaldo tornaram-se rapidamente muito ingratas aos ouvidos dos harmonistas posteriores, tanto assim que o uso de quintas e oitavas paralelas — como é sabido — foi logo proibido. Se a nossa atual atitude "revolucionária" em relação às coisas da arte — sobretudo quando se trata de abater fronteiras e barreiras impostas por quem nos precedeu — nos faz parecer inverossímil a imposição de uma norma como a agora lembrada, devemos ainda assim admitir que, até o século passado, tais normas pareciam bastante aceitáveis e que nenhum professor de harmonia, nem mesmo um músico esclarecido, consideraria oportuno colocar-se contra leis comprovadas por um uso velho de alguns séculos. Entretanto, as "revoluções" no setor da música sempre tiveram o aspecto de complôs ocultos, dos quais os profanos não tomavam conhecimento. Talvez seja por isso que, ainda em nossos dias, muitos são os que ignoram que a verdadeira "harmonia" remonta apenas ao século XIII (quando Adam de la Halle introduziu na música o uso amplo de terças e sextas, até então vistas com suspeita).

O ingresso triunfal da terça como pilar da harmonia estava de fato destinado a marcar o início daquele período decididamente harmônico da música.

Considerei oportuno precisar, de acordo com essa alternância dos valores harmônicos e contrapontísticos, o devir musical, ainda que isso não seja revelado pelas histórias mais ortodoxas desta arte, pois me parece que apenas desta maneira é possível entender a razão de algumas reviravoltas no curso de sua história e prever também seus futuros desenvolvimentos.

Assim, por exemplo, no século XIV, o uso do fabordão[31] e, mais tarde, o desenvolvimento da polifonia vocal vieram conferir uma nova importância ao acorde, abrindo as portas para o triunfo da tonalidade. Assistia-se, deste modo, ao triunfo da harmonia, que, através do *temperamento*, derrotara toda e qualquer disparidade modal, tornando a escala temperada a dona absoluta da linguagem musical. A isso correspondia o domínio inconteste do cravo, primeiro, e do piano, depois. No entanto, esse solene edifício harmônico baseado na harmonia temperada e no predomínio do piano não duraria mais que três ou quatro séculos. Esse é um fato que muitos ainda desconhecem e que é a fonte dos maiores equívocos na avaliação tanto da música "antiga" (ou seja, anterior ao Cinquecento), como da música "moderna" (posterior ao Ottocento).

Já por volta do final do século passado, um renovado interesse pelas músicas exóticas, pelos cantos modais de certo folclore (mais tarde tão bem aproveitados por Béla Bartók), havia trazido à música ocidental os primeiros germes renovadores. Ao mesmo tempo, as descobertas do cromatismo wagneriano e straussiano, as primeiras rebeliões de Bruckner e de Mahler às harmonias pré-constituídas estavam destinadas a abrir as portas para a grande revolução atonal.

Chegava-se, assim, à revolta contra o tonalismo (e, diga-se entre parênteses, do mesmo modo que a transformação da pintura de sua fase bidimensional à fase perspéctica havia correspondido ao advento da harmonia codificada, também agora o desaparecimento do tonalismo sonoro correspondia ao empalidecimento do tonalismo pictórico e preludiava o surgimento do "timbrismo"). Não por acaso o expressionismo pictórico alemão da *Brücke* e do *Blauer Reiter* também está ligado aos nomes de Schoenberg e de Alban Berg, e não deve ter sido uma coincidência que entre Gropius e Mahler, Rilke e Berg, existiam ligações de íntima amizade e até de parentesco.

Se, pulando o parêntese do século XIX, chegarmos à música dos nossos dias, poderemos constatar que, da mesma maneira que a música tonal-harmônica havia avançado de par com a pintura tonal-perspéctica, agora a música, libertando-se da sujeição tonal, buscava uma maior precisão tímbrica, através do remanejamento da "grande orquestra" do século XIX e da utilização, cada vez mais precisa e sofisticada, dos "pequenos conjuntos", com a predominância de preciosas combinações, de insólitas ligações entre instrumentos jamais empregados juntos antes. Exemplos destas preciosas buscas tímbricas estão espalhados por toda parte na melhor — co-

31. Foi assim chamado porque tratava-se de um canto a três vozes em acordes de sexta, com o *cantus firmus* na voz alta.

mo na pior — música contemporânea (basta lembrar o *Concerto para dois pianos e percussão*, a *Música para cordas, celesta e percussão* de Bartók, o *Marsia* de Dallapiccola, as *Variações* op. 30 para orquestra de Webern e até mesmo muitas composições de Ravel e Debussy).

9. Os últimos desenvolvimentos da música contemporânea: do dodecafonismo à música eletrônica

Com toda probabilidade, a verdadeira razão que, no início do nosso século, conduziu ao surgimento e à afirmação do atonalismo, foi a urgência de encontrar um novo caminho que levasse para fora do pântano da tonalidade, que a certa altura tornou-se tão ferrenha em suas leis categóricas — não mais justificadas como as do modalismo dos antigos por razões rituais ou iniciáticas —, que não permitia mais um desenvolvimento sadio da música. Isso levou num primeiro momento à explosão cromática e hipercromática dos Reger e Franck; numa segunda etapa, às diversas experiências (como o hexatonalismo debussyano, o politonalismo, o pandiatonicismo, na obra dos Seis Franceses, de Milhaud, de Hindemith, de Stravinsky[32]) que permitiam, mesmo sem renunciar a um arcabouço tonal a justaposição, a distorção, a ruptura da unidade tonal (da mesma forma — acrescentaria eu — que os cubistas, em um primeiro momento, haviam conservado a imagem objetiva, mesmo deformando-a, fracionando-a e revirando-a).

Com o dodecafonismo, finalmente chegou-se a construir uma nova música que, através de leis aparentemente arbitrárias, mas ainda assim surgidas de razões em boa parte lógicas, permitia uma completa liberdade em relação a toda e qualquer submissão tonal, mesmo mantendo constante o devido respeito a certos cânones compo-

32. É interessante notar qual é o pensamento atual de Stravinsky a respeito da importância ou não da harmonia na música contemporânea. De um diálogo com Stravinsky (in "The Atlantic Monthly", junho de 1957): "Harmony, a doctrine dealing with chords and chord relations has had a brilliant but short history... today harmonic novelty is at an end... Rhythm, rhythmic polyphony, melodic or intervallic construction are the elements of musical building to be explored today". Como se vê, Stravinsky considera que a melodia e o ritmo ainda são dois dos eixos fundamentais em que se baseia a atual construção musical. Veremos como, segundo os músicos das correntes "pontuais" e eletrônicas mais recentes, melodia e ritmo, no sentido tradicional destes termos, também seriam "ultrapassados".

sitivos. De fato, nas primeiras tentativas de Schoenberg (não cabe aqui estudar as infinitas exceções que confirmam a regra), os doze sons da série mantinham a sua autonomia e a sua personalidade, mesmo sendo retrogradados, invertidos, ou retrogradados e invertidos ao mesmo tempo, constituindo assim um novo meio de estruturação do tecido musical, não mais baseado em disciplinas harmônicas, mas na necessária repetição de uma determinada série que some constantemente doze sons, quer na ordem horizontal, quer acumulados verticalmente no total cromático[33].

A fidelidade a este sistema schoenberguiano também não estava destinada a ter longa duração. Era fácil prevê-lo desde os tempos heróicos da *Zwölftonmusik*. De fato, já nas obras maduras de Berg, a série foi rompida em pedaços subseqüentes de três e quatro notas, e já no próprio Schoenberg a escrita dodecafônica foi alternada com uma mais livre e variada, com retornos a um contrapontismo mais antigo, enquanto até mesmo músicos a princípio hostis ao novo estilo (como Stravinsky) acabaram por adotá-lo parcialmente em algumas de suas composições (como no *Canticum Sacrum ad honorem S. Marci nominis* e em parte no *Septeto* e em *In memorian Dylan Thomas*). Já em nosso volume precedente havíamos afirmado: "Muito provavelmente, o dodecafonismo representa apenas uma etapa transitória e, em certo sentido, ingênua na história da linguagem musical." A profecia decerto não era difícil.

10. A crise pós-weberiana e a música "pontilhista"

A ruptura, em boa parte da música pós-weberiana, com a própria linha melódica ainda presente na série, mesmo se de uma forma muitas vezes tornada rígida pela formulação dodecafônica, levou a tentativas (como as de Feldman, Pousseur, Cage) de dar vida a uma sonoridade nua e, diria eu, quase despojada de todo comple-

33. A respeito do dodecafonismo, ver o ainda ótimo tratado de RENÉ LEIBOWITZ, *Schönberg et son école*, Jarin, Paris, 1947; ID., *Introduction à la musique de douze sons*, "L'arche", Paris, 1950; o importante artigo de LUIGI DALLAPICCOLA, *Sulla strada della dodecafonia*, "Aut-Aut", I, 1951, e o volume de Luigi Rognoni, *Espressionismo e dodecafonia*, Einaudi, Turim, 1954 (que traz, em Apêndice, numerosos escritos de Arnold Schoenberg, Alban Berg e Kandinsky). Entre as obras teóricas de Schoenberg ver sobretudo a sua *Harmonielehre* (Wien, 1922). E mais: TH. WIESENGRUND ADORNO, *Zur Zwölfton Technik*, "Anbruch", Viena, 1929; o número 7-8 de "Diapason" dedicado ao dodecafonismo, 1952; e RICCARDO MALIPIERO, *La dodecafonia come tecnica*, "Rivista Musicale Italiana", LV, III, 1953.

mento harmônico ou contrapontístico, viva apenas em um timbrismo exasperado e muitas vezes paradoxal. De fato, não nos surpreendem alguns detalhes "manuais", como o de bater na tampa do teclado, ou beliscar diretamente as cordas do piano de forma a alternar a sonoridade habitual deste que se tornara o instrumento predileto, com a sonoridade diferente e mais inesperada da madeira ou da corda diretamente percutida. Mas não acreditamos que sejam estes os únicos meios para se desvencilhar da doçura temperada do piano. Ao contrário, o que me parece o germe de pelo menos uma futura renovação (germe que, de resto, já estava presente em algumas páginas de Webern, sobretudo nas suas *Variationen*, op. 30) é a importância dada ao *vazio* do intervalo, ao vazio que envolve a nota e do qual esta se embebe. É dessa valorização do vazio e da escolha de alguns "pontos" no espaço acústico que deriva seu nome a técnica pontilhista ou *pontual* de certas composições de Boulez, Stockhausen (*contrapunkte*) e outros.

De resto, a própria música eletrônica — nos casos em que se prescinda de razões técnicas e mecânicas — nos colocou diante de um fato essencial sobre o qual devemos nos deter: a possibilidade de sonorizar o ruído, o lamento, a voz humana, ou um som natural, através da inserção deste som, que é transferido — cheio de sua "carga afetiva" — para dentro do tecido sonoro criado pelo modulador de freqüência (como ocorre, por exemplo, na fascinante composição de Stockhausen *Gesang der Jünglinge*, de 1955) e desta maneira torna-se material sonoro com características próprias, não mais ligado à "humanidade" de quem o emitiu, mas alongável, encurtável, reforçável, exatamente como se fosse um dócil elemento nas mãos do manipulador do som. É, esta, uma conquista indiscutível, não sabemos quão perigosa, por alterar mecanicamente um elemento "vivo", mas com certeza prenhe de futuras possibilidades. Tanto na música eletrônica, de qualquer forma, como na chamada música pontual assistimos ao isolamento de um elemento sonoro limitado, que é manipulado e extenuado, adquirindo uma variedade de nuances e de claros-escuros que há tempos poderiam ter parecido excessivos, sem que, por outro lado, se chegue a desenvolver, ao menos por enquanto, aquele complexo tecido sonoro que a música tradicional havia conseguido construir e manter vivo durante numerosos séculos.

11. Esperanças e perigos da música eletrônica

A importância da música eletrônica[34] não consiste tanto no fato de ser esta música produzida através de um mecanismo "artificial", em vez de através das cordas, dos tubos ou das palhetas de um instrumento "tocado" pelo homem, quanto pelo fato de que, somente com ela, se devolveu à nossa arte a infinita e não mais represada gama das sonoridades, livre das artificiosas barreiras do tom, do semitom, do terço, quarto ou sexto de tom. É sabido, de fato, que os poucos exemplos de uma "continuidade sonora" oferecidos

34. As bases físico-acústicas da música eletrônica são suficientemente complexas e exorbitariam dos limites da nossa matéria. Remeto, portanto, a obras e artigos especializados, como, por exemplo, o de LUCIANO BERIO, *Prospettive nella musica*, "Elettronica", V, 3, 1956, e, no mesmo fascículo, WERNER MEYER-EPPLER, *Fondamenti acustico-matematici della còmposizioni elettrica dei suoni*, bem como ao de ALFREDO LIETTI, a respeito de *Impianti tecnici dello studio di fonologia musicale di Radio Milano*, que oferece uma descrição geral da instalação — primeira na Itália e uma das primeiras do mundo, juntamente com a de Colônia — para a produção, a gravação e a execução de música eletrônica.

Outros artigos importantes são: LUIGI ROGNONI, *da musica elettronica e il problema della tecnica*, "Aut-Aut", 36, 1956, e H. STUCKENSCHMIDT, Il mondo delle sonorità ignote, "Aut-Aut", 41, 1957.

Em suma, naquela que já está sendo definida como "música eletrônica", os sons são produzidos com geradores de freqüência partindo de sons simples (*einfacher Ton* = tonalidade ou som simples de desenvolvimento sinusoidal), passando eventualmente por sons compostos de tonalidades simples (ou seja, por *miscelâneas* de sons = *Tongemisch*) e também por sons obtidos a partir dos chamados *sons brancos*, dos quais, por sucessivas filtragens através do painel de filtros de oitava, chega-se a obter sons complexos e dotados de uma maior ou menor riqueza tímbrica (dependendo da presença de maior ou menor número de harmônicos superiores).

Estes sons (produzidos pelos osciladores de freqüência e pelos geradores de sons brancos, ou também por geradores de ruídos) são, a seguir, gravados em fita magnética e sobrepostos em eventuais complexos sonoros, cujo resultado poderá ser tanto um "acorde" de freqüências diversas, quanto um "timbre". Dependendo do método seguido para a montagem de cada som (ou seja, dependendo do corte da fita e do modo de sobreposição da mesma) podem-se obter efeitos bastante diferentes e singulares. Também é possível obter efeitos altamente dramáticos a partir da inserção de sons de instrumentos ou da voz humana, captados pela fita magnética e, então, sobrepostos ou misturados aos sons eletronicamente produzidos. Os "diversos graus de transformação do 'objeto sonoro' da música concreta [cito do artigo de Berio, p. III] são alcançados através da possibilidade de variações de velocidade, de montagem e de alteração de faixa". Lembro, ainda, que o primeiro centro de "música concreta" foi fundado na França em 1948 por Pierre Schaeffer. Nele se dava um destaque especial para o uso de sons compósitos e de ruídos empregados como material sonoro. Ao contrário da "música concreta", a música eletrônica utiliza apenas ocasionalmente ruídos, ou derivados destes, visando, ao contrário, obter as diversas estruturas sonoras através da sábia manipulação de sons sinusoidais simples ou de "sons brancos" filtrados. "Cria, assim, os seus sons; não usa microfones, mas geradores de som e de ruídos, moduladores de freqüência etc."

pela música tradicional reduziam-se, no fundo, ao *glissando* dos instrumentos de cordas, ou a certas modulações da voz humana que, exatamente pela hesitação tonal, adquiriam eficácia e pregnância. Mas tratava-se sempre de exemplos-limite, que não podiam ser assumidos como paradigma estético. Com a música criada e transmitida eletricamente assiste-se, de um lado, a esta imensa latitude sonora, de outro, a outro fato decisivo; a identidade de compositor e executante. Como é sabido, o compositor produz e regula os sons emitidos pelos osciladores de freqüência e tais sons são gravados na fita magnética pelo gravador (ou, a seguir, gravados em disco), sem que haja entre os dois momentos aquela interrupção que ocorria quase sempre na música do passado e que levava à tão discutida dicotomia entre criação e execução, entre composição e interpretação. O fato de ter eliminado o fenômeno tão aborrecido e, muitas vezes, apenas prodigioso do executante, do pianista ou violinista espetacular, cuja maior qualidade era a extraordinária agilidade, a ginástica manual, até mesmo a presença física, é, sem sombra de dúvida, uma conquista deste novo — e ainda ambíguo — meio expressivo. Todos deveriam ter notado como nos últimos vinte anos ficara cada vez mais intolerável assistir aos concertos de solistas prodígios. No entanto, é certo que, no caso da música da época — sobretudo da música clamorosamente prodigiosa e tecnicamente árdua do século XIX —, o executante prodigioso havia se tornado uma necessidade impossível de eliminar. Somente remontando o tempo ou nos aproximando dos tempos bastante próximos de nós é que reencontramos um gênero de música não mais baseado no efeito clamoroso da técnica solista ou da "grande orquestra" romântica, mas na busca de sonoridades preciosas, de precisas valências tímbricas, de pausas e de silêncios cheios de mistérios e de espera.

Acreditamos que é justamente em Webern que se deva identificar o verdadeiro início desta "nova música" do pontualismo tímbrico e dos silêncios criadores; Webern que, muito embora ligado por suas adoções de métodos seriais ao dodecafonismo schoenberguiano, dele se afastou totalmente por ter sabido desde as suas primeiras composições (e muito mais nas últimas) renunciar à magniloqüência expressionista de que um Alban Berg ainda se cobria e, sobretudo, por ter reduzido ao ponto de uma sonoridade despojadíssima e molecular as suas tão frágeis e árduas composições.

Entretanto, com o advento da música eletrônica, outro passo acabava de ser dado (e que não o fora pela chamada música *concreta*, com a tentativa de inserir o "ruído" como elemento construtivo no conjunto sonoro de uma música habitualmente atonal), a saber: a inserção no conjunto sonoro daquelas miscelâneas sonoras devi-

das à co-presença de sons provenientes de diversas séries naturais, isto é, da presença quer de sons simples, desprovidos, ou quase, de harmônicos superiores (os chamados sons sinusoidais), quer de sons devidos às miscelâneas sonoras, isto é, à sobreposição de sons complexos derivados de séries naturais díspares[35].

Mas não é apenas uma nova sonoridade — um novo universo sonoro — aquele que se nos apresenta através da música eletrônica. A outra novidade decisiva desta música é o fato de ela se ter desvinculado não apenas da harmonia (no sentido tradicional da palavra), mas também da melodia e do ritmo. As constelações que povoam este universo sonoro serão, antes, sons individuais, agregados e miscelâneas sonoras, bruscas cascatas de notas, ou notas prolongadas, filtradas, tornadas evanescentes ou apenas mencionadas, de maneira a oferecer a mais variada possibilidade tímbrica e, ao mesmo tempo, toda gradação de claro-escuro, de piano e forte, de staccato, legato, glissato. Mas são constelações a que eu chamaria "galácticas" — isto é, não mais voltadas para a construção de uma "linha melódica" (que faça parte de um sistema sonoro homogêneo e limitado), não mais unidas em acordes modulantes (uma vez que o acorde

35. Parece-me importantíssimo sublinhar o fato de que a música eletrônica influenciou consideravelmente também a música instrumental "normal", uma vez que, como afirma por exemplo PIERO SANTI (na apresentação dos 2 *Klavierstücke* de Stockhausen, I Concerto dos "Encontros Musicais", Milão, 1956), "a composição eletrônica leva a reexaminar o fato instrumental com critérios de análise novos". Ver também o que afirma muito agudamente Massimo Mila (*Musicisti in laboratorio*, "L'Espresso", 30 de dezembro de 1956) a respeito destas novas correntes musicais: "A última palavra é a música pontual, onde, abolida toda desigualdade de tensão entre os sons, evitada... toda possibilidade de que se estabeleçam entre os sons ligações discursivas, capazes de constituir um 'curto-circuito lógico', o gozo do ouvinte está no fato de poder viver cada instante aqui e agora". Todos os pontos de uma composição são autônomos e "podem pretender interessar o ouvinte... *em virtude da sua existência individual, atual e concreta, e não mais pelo papel por eles assumido em uma articulação discursiva, abstrata e transportável*" (as frases em itálico são de Henri Pousseur). "Música pontual, muito bem. Mas, então, por que as peças de Webern e destes seus seguidores ainda têm uma duração, ainda que muito breve, aforística, como dizem?" Deixemos que as próximas décadas respondam a esta questão colocada por Mila. Sempre a respeito das poéticas pós-webernianas, ver também o que afirma PIERRE BOULEZ, *Auprès et au loin*, in *La musique et ses problèmes contemporains*, II, 3, Paris, 1956, e KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *Aktuelles* (cit. por Rognoni), in "Die Reihe", I, p. 57, Wien, 1955. E, mais recentemente, NICCOLÒ CASTIGLIONI, *Silenzio e durata ecc.*, cit. p. 201: "... o discurso musical contemporâneo não se move mais na tradicional antinomia dissonância-consonância (a primeira considerada como tensão destinada a estender-se sobre a segunda), mas na antinomia *som puro — som branco*, que, apesar de própria da música eletrônica (onde indica os pólos de uma máxima rarefação e de uma máxima densidade sonora), é incessantemente proposta na dialética da própria música instrumental, que se mostra cada vez mais suscetível de influências da experiência eletrônica".

será substituído pela nota-timbre) e não mais baseadas num "tempo" determinado (3/4, 6/8 etc.). Este gênero de "ritmo" — ou, se se preferir, de subdivisão cronométrica — tornar-se-á impensável; em vez do ritmo e do "tempo", teremos sucessões de sons mais ou menos velozes, mais ou menos cadenciados, ou staccati, ou legati, mas onde apenas raramente será possível evidenciar uma estrutura rítmica propriamente dita.

Portanto, a música eletrônica libertou-se daquela couraça artificial de leis apriorísticas impostas pelo dodecafonismo e, em compensação, readquiriu aquela liberdade de desenho e de dimensão que a música serial havia em parte anulado. Mas, sobretudo — e esta, a meu ver, é a sua maior conquista —, redescobriu o imenso mar dos sons subcromáticos e subenarmônicos, e permitiu que, pela primeira vez, se chegasse a uma criação-execução, sem ter de passar através do percurso obrigatório da interpretação por um executante assaz problemático.

O resultado final desta música, naturalmente, só pode depender das qualidades artísticas de quem saberá valer-se delas. Algumas composições de Stockhausen, de Berio, de Maderna, por exemplo, já apresentam esboços que nos parecem importantes e pessoais. Além disso, segundo os próprios autores, a utilização do novo meio expressivo teria também sido útil para suas composições executadas com música instrumental normal.

12. Música aleatória e música de ação

A música levou a cabo experiências inéditas não só através das novas sonoridades dos meios eletrônicos, mas também mediante a utilização de uma nova busca de aleatoriedade compositiva. Eu disse "nova" porque, na realidade, já no passado, mesmo longínquo, houve muitos exemplos de músicas apenas parcialmente fixadas e sancionadas por uma notação definitiva e da qual um vasto quociente era deixado disponível para o executante, quer através de indicações parciais, quer através do consenso para uma improvisação livre. Entretanto, em muitas músicas recentes (Donatoni, Kagel, Cage, Stockhausen etc.), o setor confiado ao "acaso", não apenas é bastante amplo, mas é, em certo sentido, programado. Trata-se, portanto, de uma espécie de casualidade em parte submetida à causalidade. Além do mais, o fato de recorrer a soluções extrínsecas que sirvam para determinar e para agilizar a intervenção da *alea* (letras de um texto de jornal, como no quarteto de cordas de Donatoni;

sorteio para decidir o trecho a partir do qual começar; interpretação de um gráfico pictórico, em alguns textos de Bussotti; indicação "gestual", em certas codificações de Chiari) não modifica o aspecto e a substância do fenômeno. O que me parece sintomático é a passagem dos rigores do dodecafonismo ou de certas notações ainda "tradicionais" (*Klavierstück VI*, de Stockhausen, *Canto Sospeso* de Nono), a rigores diferentes e, de qualquer maneira, menos "racionais", como podem ser considerados os de muitas músicas aleatórias[36]. Já um novo aspecto da nova música, que considero fundamental, é o seu freqüente recurso a elementos "espetaculares" e à cooperação de aportes gestuais e figurativos (como em certas partituras de Bussotti, Chiari ou Cage), que demonstram haver na música, nos últimos tempos, uma vontade de retomar um contato mais íntimo com o público, aquele contato que em boa parte fora perdido no caso da música eletrônica.

36. No que diz respeito ao problema da notação ver, por exemplo, o artigo de MAURICIO KAGEL, *Notation heute*, "Collage", nº 3-4, 1964, onde se analisa a relação entre representação acústica, marcação gráfica (*Aufzeichnung*) e processo acústico, e a sua diversa articulação. DOMENICO GUACCERO, *L'alea, da suono a segno grafico*, "La Rassegna musicale", XXXI, 1961, nº 4; LEO SCHRADE, *Neue Musik, Neue Notenschrift*, "Panorama", 1961; K. STOCKHAUSEN, *Musik und Graphik*, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, III, Mainz, 1960.

III

O TEATRO

1. Funções e limites da obra teatral

Quem já teve a oportunidade de contemplar, do alto do teatro de Epidauro, a imensa cavidade deserta e sonora, e ainda intacta como há dois mil anos, certamente experimentou uma sensação de surpresa, não apenas pela perfeição arquitetônica do monumento, por sua proporção escalar, por suas inacreditáveis propriedades acústicas, mas sobretudo por considerar que, naquela época longínqua, uma região como a Argólida, povoada por poucas dezenas de milhares de habitantes, pudesse ter "necessidade" de um teatro tão amplo. E deve ter continuado a se surpreender ao pensar que, para se dirigir aos espetáculos, os habitantes de Mikonos ou de Argos (que provavelmente representavam a maior parte do público) se dispunham a percorrer cerca de cinqüenta quilômetros com os meios disponíveis na época. Quantos hoje teriam esta disposição para empreender uma viagem do gênero, mesmo dispondo de um automóvel esportivo, para ir ouvir uma comédia ou um drama da nossa época? Pois, é bom confessá-lo objetivamente desde já, com exceção de alguns casos esporádicos de poucas representações mundanamente importantes — montadas por um festival de verão em Edimburgo ou em Taormina, em Salzburgo ou em Verona —, qual é o teatro que consegue atrair um público superior a poucas centenas de eleitos? Não digo isso para negar um valor artístico ao teatro atual, mas para mostrar como essa arte, que em épocas remotas representava um elemento essencial e decisivo na cultura artística de um povo, é hoje em dia tão inacreditavelmente negligenciada em comparação com todas as outras.

A que devemos a escassa importância e a escassa eficácia do nosso teatro? Com toda certeza a motivos sociais e técnicos, além de estéticos. O teatro, como meio de informação e de comunicação, foi suplantado pelo rádio, pela televisão e pelo cinema; o teatro perdeu toda, ou quase toda, virtude iniciática, mágica, ritual, uma vez

que as diversas religiões atraíram inteiramente para si aquele cerimonial sagrado que ainda tinha um papel predominante no teatro antigo. Além disso, o teatro como expressão "literária", ou seja, como meio de difusão de elementos poéticos e narrativos foi, indubitavelmente, superado pelo advento da imprensa, pela possibilidade de edições de versos e de prosas divulgadas em milhares de exemplares, de maneira que, para atingir um público amplo, o escritor sabe que dispõe de um meio mais eficaz no livro do que no palco.

Estas, e muitas outras que talvez nos escapem de momento, são as razões do declínio desta arte, e não acreditamos que seja fácil prever uma sua retomada de maneira realmente significativa.

No entanto, o teatro teve uma função indiscutível durante toda a nossa Idade Média (para não falar de muitos países do Extremo Oriente, onde chegou triunfante até os nossos dias) e, inclusive, conheceu um reflorescimento nos séculos XVII e XVIII, quando o seu caráter "iniciático", heróico e místico já havia sido perdido e quando a invenção da imprensa já havia permitido uma ampla difusão do livro. Shakespeare, Calderón, Lope de Vega, Molière, Corneille, Racine, bastariam para tornar imortal essa forma de arte.

2. *As constantes formativas do teatro*

Se hoje a situação se mostra mais obscura do que na idade barroca, devemos todavia reconhecer que obras como as de Wilder, Brecht, Dürrenmatt, Pinter, Beckett, Ionesco, Miller, Pirandello, Sartre, Anouilh etc., são indubitavelmente atuais e podem testemunhar uma vitalidade não de todo extinta desse meio expressivo. Além disso, o que em parte nos consola quanto à persistência de um impulso a fazer teatro, é que muitas artes têm estado se reaproximando, se não do teatro propriamente dito, do elemento espetacular. Basta lembrar os *happenings* em pintura, a música conhecida como "de ação" (Chiari, Cage) e até mesmo certa poesia (como a "tecnológica", promovida por Pignotti e Miccini na Itália, por Jean Clarence Lambert na França e por numerosos grupos americanos, tchecos e ingleses), que se vale *também* de ações cênicas e espetaculares.

Vejamos, portanto, quais podem ser consideradas as "constantes formativas" propriamente ditas desta arte e no que elas a diferenciam das outras. Acredito que na base de cada impulso para fazer teatro — quer por parte do autor, quer por parte do ator (pois ambos devem ser levados em conta) — há um desejo específico de

comunicação intersubjetiva imediata, ou, digamos, até mesmo de afirmação direta em relação ao próximo e à sociedade, maior do que ocorre nos demais setores literários. O fato de diversos literatos terem se deixado levar pelo desejo de escrever para o teatro (como aconteceu, por exemplo, com Moravia, Buzzati, Sartre, Eliot) deve ser explicado por uma vontade de expressão comunicativa imediata, que certamente não era possível através do livro. O "contato com o público", o exercer uma influência direta, ainda que limitada numericamente, sobre o auditório, é um fato que não pode ser menosprezado e que denuncia uma vontade íntima do homem de encontrar aquela imediação de contato com o próximo que nenhuma outra forma artística lhe oferece. Tanto a música como a pintura — que também se servem de "espetáculos", como as mostras de arte ou os concertos públicos — são, por sua natureza, transmissoras de uma linguagem conceitual, cuja discursividade é, portanto, bastante escassa, ou até nula.

No teatro, ao contrário, através dos atores — eles próprios fascinados pelo colóquio com o público —, dá-se a possibilidade de um contato direto, quase carnal[1], com o próximo e uma possibilidade de transmissão direta e imediata dos pensamentos e das idéias.

Além disso, o palco, assim como hoje em dia se nos apresenta (e apesar das muitas tentativas feitas no sentido de modificá-lo, torná-lo central, abolir o perigoso, mas necessário, diafragma constituído pelo palco e pela cortina) constitui o único exemplo de uma presença simultânea de dois "universos da linguagem" justapostos e interdependentes, mas claramente distintos: o lugar e a atmosfera que acabam se criando no palco, mesmo no caso do mais modesto desempenho de um monólogo e de uma conferência, permite ao público assistir a uma ação autêntica, contudo longe da realidade existencial em que está mergulhado, e permite também ao ator — e através deste, ao autor — viver, por sua vez, em uma realidade que é diferente e oposta à do público. Essa coexistência de uma dupla realidade faz com que seja mais agudo e violento o elemento metafórico, simbólico, translato, desta arte, tanto que cada gesto, ato, voz, cor, ainda que mínimo adquire, pelo simples fato de ter sido colocado na cena, uma pregnância e uma dimensão diversas. E esta presença de uma dupla realidade explica também o porquê de tantos efeitos "surreais", obtidos quer através de mínimas e oportunas modificações perspécticas da cena, quer através de modificações perspécticas do tecido narrativo da obra teatral.

1. A este respeito ver o que afirmam em seu importante ensaio PIERALDO ROVATTI e SALVATORE VECA (*Per un discorso fenomenologico sul teatro*, "Aut-

3. A "*perspectiva teatral*" e suas modificações

De fato, o surgimento, ou ressurgimento, do elemento perspéctico foi particularmente percebido no mundo da cena[2]. Quem se interessar em considerar a transformação que o teatro conheceu na passagem entre o Quattrocento e a idade barroca perceberá essa ampliação característica da espacialidade teatral. As representações que tinham tido como pano de fundo os jardins e os pátios transportaram esses ambientes para a cena e, através do jogo perspéctico, permitiram simular no palco as constantes arquitetônicas da época. Podemos constatar a transformação da realidade cênica através das obras de um Palladio, de um Serlio, de um Scamozzi, de um Peruzzi, enquanto, com a entrada do Seicento, a arquitetura teatral torna-se ainda mais ousada em seus efeitos ilusionísticos do que a arquitetura propriamente dita. Andrea Pozzo, os Bibbiena, Torelli se deleitaram em representar aqueles efeitos perspécticos que dificilmente poderiam ser obtidos na realidade. O próprio Bernini, como é sabido,[3] dedicou ao teatro e à cenografia muito do seu talento, en-

---

Aut", nº 81), onde, referindo-se justamente a esta minha observação, na 1ª edição do volume, comentam: "Aquilo que Dorfles indica como 'relação carnal' palco-público é exatamente esta co-presença em carne e osso que o teatro permite realizar, criando a situação mais adequada para desempenhar aqueles objetivos de comunicação que ele originalmente se propõe" (p. 44). E, ainda: "A comunicação é um fato direto que envolve toda a subjetividade do ator, todo o seu *Leib*; tudo aquilo que emergira em nível de comunicação pré-teatral encontra agora uma verificação em nível teatral. Ator e espectador encontram-se envolvidos em uma estreita ligação gestual, estão unidos em uma relação especial de co-imitação, em uma *Paarung* vivente..." (pág. 43).

2. Baldassarre Peruzzi foi, ao que parece, o primeiro a valer-se das leis perspécticas ao desenhar os cenários para a *Calandra* do cardeal Bibbiena (Urbino, 1513). Que as transformações perspécticas dependam mais de uma atitude do homem em relação à realidade do que de um maior ou menor conhecimento de algumas regras geométricas, parece-me, por outro lado, indiscutível. No teatro, ao contrário da pintura, a presença daquela particular "dilatação espacial" própria — por exemplo, da cenografia barroca — demonstra uma exigência não apenas estética, mas psicológica, que não pode ser subestimada.

3. "E onde Bernino pôde misturar os talentos que possuía em sua arte, digo, na invenção das máquinas, ninguém jamais o igualou. Dizem que na célebre comédia da *Innondazione del Tevere* ele fazia aparecer de longe... grande quantidade de água... Bernino foi o primeiro a inventar a bela máquina do nascer do sol... Desaprovava que se fizessem aparecer em cena cavalos ou coisas verdadeiras desse tipo, dizendo que a arte está em fazer com que tudo seja artificial e pareça verdadeiro" (*Vita di Bernini* de FILIPPO BALDINUCCI, organizado por Samek-Ludovici, Milone, Milão, 1949, pág. 150). Este conceito de "verossimilhança" artística separada de todo e qualquer realismo era, obviamente, muito bem aceita no século XVII e trazia reminiscências de certa poética aristotélica. De qualquer forma, é interessante notar por parte dos artistas barrocos, esta vontade de obter a verossimilhança sem recorrer a elementos verdadeiramente realistas. E será fácil admitir que o mesmo ocorre também na pintura e na escultura da época, ao contrário do que dizem alguns.

quanto F. Galli-Bibbiena[4] foi o inventor daquela "vista por ângulo" com a qual o eixo da perspectiva cênica se desvinculava do eixo mediano da própria cena, obtendo uma ruptura na simetria do jogo perspéctico cenográfico, antes rigidamente observada.

Desta maneira, o teatro se torna, sobretudo na idade barroca, um corolário eficaz da invenção arquitetônica, pelo que as complexas cenografias de um Galli-Bibbiena, de um Orlandi, de um Servandoni, lembrarão bastante as arquiteturas propriamente ditas de Guarini ou de Juvara, do mesmo modo que os cenários do século XV lembram as pinturas de Piero ou de Taddeo Gaddi.

À medida que, de puramente evocativa — assim como com toda probabilidade havia sido entre os gregos e os romanos — se tornava minuciosamente representativa, a cenografia sentia a necessidade de reproduzir aqueles tributos arquitetônicos que também eram evidentes nas edificações da época.

Não se deve esquecer, de fato, que, dentre todas as artes, o tea-

4. F. GALLI-BIBBIENA, *Direzioni della Prospettiva teorica*, 1732. A respeito dos teatros barrocos ver também ANDREA POZZO, *Prospettiva dei pittori e architetti*, 1692-1700, e SEBASTIANO SERLIO, *Architettura*, Veneza, 1584; GASPARE GALLI-BIBBIENA, *Architettura e Prospettiva*, Augusta, 1740; SCIPIONE CHIARAMONTE, *Delle scene e teatri*, 1675.

Uma aguda análise das relações entre teatro e artes figurativas na idade barroca é a de Hans Tintelnot, *Annotazioni sull'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel barocco*, in *Retorica e Barocco*, organizado por Enrico Castelli, Roma, 1955. Tintelnot afirma que o teatro era concebido como expressão das artes figurativas: "A história da encenação entra com o Renascimento em uma fase de relações permanentes com as artes figurativas. Na primeira metade do século XVI, é criada pela primeira vez a cena como construção rigorosamente perspéctica e central... A decoração do palco é um quadro no sentido mais estrito da palavra... O palco assimilou a concepção simultânea do quadro renascentista em 1520, com Peruzzi, e conscientemente em 1543, com Serlio, ou seja, com evidente atraso em relação à pintura. Ao contrário, a concepção cênica do maneirismo, no período compreendido entre 1550 e 1610, representa um passo adiante decisivo no sentido da ativação espacial da cena... Tenta-se libertar do plano único fixo da decoração do Renascimento, tenta-se utilizar a profundidade para as necessidades da recitação, recorrendo-se a decorações móveis. Com isso, acaba-se gerando uma discrepância entre a profundidade real e a profundidade perspéctica artificial diante da qual se desenrola a ação". (Este último fato parece-me uma das características mais consideráveis, não apenas da perspectiva pictórica, mas — como disse — da perspectiva "literária" própria do teatro barroco). "O segundo e decisivo período é o do barroco em seu florescimento máximo... Este período... é representado pelo gênio de três mestres: Ferdinando e sobretudo Giuseppe Galli-Bibbiena, e Filippo Juvara. Estes grandes arquitetos da cena dão ao espaço... uma estrutura absolutamente aberta e variável: eixos diagonais, espaços poligonais com eixos radiantes, espaços de ângulo" (pág. 236). A respeito das relações entre teatro e cenografia, ver também o excelente volume de P. AZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Turim, 1962; e VITO PANDOLFI, *Spettacolo del secolo*, Pisa, 1953.

tro é aquele que melhor permite constatar a presença de uma ligação tão íntima com outra arte — a arquitetura —, que, freqüentemente suas próprias transformações seguem *pari passu* e se fazem acompanhar pelas da outra arte. Por se servir como "campo de ação" de uma estrutura, como a cênica, que é antes de mais nada arquitetônica, o teatro quase sempre se vê obrigado a transformar-se, ou a evoluir — ou a involver — seguindo as fases evolutivas ou involutivas análogas da arte de construir. Mesmo nas formas mais elementares de espetáculo, acaba se estabelecendo, quase por germinação espontânea, uma espacialidade de todo particular, criada pelo encontro entre o "espaço do espectador" e o "espaço do ator", entre o universo cênico e o universo do público. Deste encontro, surge aquele equilíbrio, muitas vezes instável, que levará à sucessiva estruturação de uma zona para o auditório (onde este possa sentar-se e ouvir, mais ou menos afastado da cena) e uma zona isolada, elevada, ou de algum modo distinta, em que possa se desenvolver a ação cênica. A partir deste germe cênico primitivo se formará gradativamente o teatro propriamente dito, com as suas infinitas variedades, com as suas infinitas exigências, com os seus precisos "atributos" arquitetônicos, muitas vezes típicos, complexos e ilustres.

É assim que — para mencionar apenas de passagem e a título de exemplo, alguns casos mais típicos e pregnantes —, no teatro grego, o público reunido no hemiciclo acaba fundindo-se em uma espécie de unidade existencial, enquanto a presença do coro no plano da orquestra cria aquela tridimensionalidade entre público e cena que a própria arquitetura prevê.

Assim, no antigo Japão, a sala circular dentro da qual a cena se estendia como um prolongamento, termina se transformando, com o passar do tempo, no teatro de planta quadrada, mas sempre com cena coberta, e complicando-se com intricados simbolismos na cena *kabuki* (século XVII) e nos teatros do *nô*. (Neste, por exemplo, cada um dos pilares que sustenta o teto do palco designa o local abstrato onde um determinado personagem se posiciona, conforme seu papel; esse simbolismo tem um evidente paralelo com o das portas do teatro grego e elisabetano[5].)

Este último teatro também utilizou uma cena elevada e coberta, inserida na arena circular dos circos. A presença, na época, de numerosas cenas diversas e sobrepostas, prolongadas por um imenso proscênio, introduz bem no meio do auditório a realidade da ação e está, como se pode facilmente compreender, em clara oposição à cenografia ilusionista e perspéctica do teatro italiano posterior.

5. Cf. a respeito do Teatro do *nô*: *Zeami*.

Mesmo destas rápidas referências históricas resulta evidente a impossibilidade de separar, no estudo de uma estética teatral, o seu aspecto literário e mímico do aspecto arquitetônico. Isso explica também a razão das muitas e complexas tentativas levadas a cabo em épocas recentes e recentíssimas para tentar obter uma articulação espacial diferente, não só da parte do público como também do ator, através de modificações predominantemente arquitetônicas.

Entretanto, além do desenvolvimento perspético cenográfico, devemos levar em consideração também o que poderemos definir como um desenvolvimento perspéctico literário. O fato de colocar em primeiro plano uma ou outra das figuras, dos personagens, é típico desta arte[6], encontrando, aliás, as mais complexas e muitas vezes engenhosas modificações no teatro moderno. É muito fácil, em nossos dias, assistir a ações retrógradas no tempo, a transposição de imagens, a súbitos repensamentos pelos personagens de um episódio único vivido com dupla ou tripla perspectiva e que pode ser comparado com certas deformações perspécticas e espaciais tão caras à pintura surrealista. Entretanto, como veremos, foi sobretudo a influência cinematográfica que introduziu no teatro — como se deu no caso do romance — essa busca de uma temporalidade e de uma espacialidade diversas, essa necessidade de romper o desenvolvimento e o desenrolar lineares do tempo teatral, tal como era observável em épocas anteriores à nossa.

Exemplos dessa extrema modulação perspéctica e dimensional no teatro mais próximo de nós podem ser encontrados em alguns dramas de O'Neill, bem como em muitos de Miller (*Morte de um caixeiro viajante*) e nas representações cinematográficas como *A engrenagem* de Sartre e, mais ainda, nas dos filmes de Robbe-Grillet, *O ano passado em Marienbad* e *A imortal*, que constituem um importante encontro da escrita "narrativa" do *Nouveau Roman* com a sua utilização cinematográfica.

Entretanto, além do fator perspéctico, que acabamos de examinar rapidamente, o teatro conta com outras constantes, como o ritmo, a proporção, a medida etc., que o irmanam e ao mesmo tempo o distinguem da música, da dança, da poesia. De fato, o teatro se desenvolve em um mundo fictício todo especial e, ainda assim, quase real, um mundo ambíguo e enganoso, como é o mundo do palco, onde cada sujeito, cada elemento plástico ou decorativo que

6. É mérito sobretudo de Ferdinand Lion ter sublinhado a presença, ao lado de uma perspectiva cenográfica, de uma perspectiva literária que pode ser bem controlada tanto no teatro de Shakespeare, como no de Molière (ver também o seu volume *Die Geburt der Aphrodite*, Rothe Verlag, Heidelberg, 1955, e o capítulo *Hamlet, als Raum-Zeit-Ballung*).

nele seja introduzido, acaba assumindo no mesmo instante uma nova e ao mesmo tempo absurda dimensão; verdadeira, com uma duração que é tal apenas para o teatro, quando, para o espectador, a realidade do lugar e do tempo em que vive, enquanto está mergulhado na penumbra da sala ou quando "vive" o entreato, está em contínuo contraponto com a duração e a espacialidade da cena da qual participa, sem dela ser o ator. Assim, o teatro jamais deve ser considerado como um lugar e um tempo em tudo semelhante e passível de sobreposição aos que o autor descreveu, mas deve ser considerado muito próximo daquele que poderia ser o lugar e o tempo de uma pintura representativa em que efetivamente pudéssemos mergulhar e circular, quase como no famoso espelho de Alice.

4. O teatro como "universo cênico"

Ao considerar o teatro em seu aspecto cênico, podemos distinguir, em linhas gerais, duas tendências diferentes e contrastantes: a que visa criar uma sugestão de realidade obtida com os meios mais díspares e dar, portanto, ao espectador, o máximo daqueles detalhes que permitam criar e consolidar esse mundo ilusório. Já a tendência oposta, que, empregando com freqüência meios notadamente simples, parte do princípio de buscar a colaboração fantástica do público reduzindo a pouco ou nada a imitação ilusória da realização cênica e, baseando-se no aproveitamento de um jogo de convenções, capaz de tornar o local da cena totalmente independente do da realidade a que a obra se refere. Essa última maneira é aquela já adotada pelo teatro ático, aquela que desde o início se valeu de atores-personagens diferenciados dos personagens da realidade por características específicas: diferentes em altura, por suas roupas, pelas eventuais máscaras. Atores-símbolos, portanto, e não atores que se esforcem por todos os meios para se assimilar ao público. Na realidade, o primeiro dos dois sistemas é muito mais recente do que se costuma julgar normalmente, uma vez que apenas nos últimos cem anos se procurou levar para os palcos aquela diminuta aparência da realidade extrínseca que antes havia sido deixada de lado, ou mesmo conscientemente evitada. E é importante, por sua vez, observar que, exatamente nas últimas décadas, se tenha verificado um retorno a antigos modos convencionais, através de um desvinculamento proposital da técnica do *trompe l'oeil*, que tinha raízes evidentes no naturalismo figurativo do século XIX e que pretendia levar o público a "acreditar na realidade" do teatro, como havia procurado levá-lo a acreditar na realidade da pintura ilustrativa e anedótica.

Com efeito, esse método "evocativo"[7] visava, em certo sentido, anular a presença do palco, ou seja, fazer com que o público se identificasse com a cena e não a vivesse como algo separado e distante. Tivemos, recentemente, tentativas renovadas desse método em algumas experiências, por exemplo no Living Theater de Nova York, onde o aspecto "naturalista" e participante do público foi associado, além do mais, a algumas situações diretamente depreendidas de práticas ioga e zen, que visariam restituir uma eficácia inclusive "ritual" à já desgastada carga mitopoética do espetáculo. Já na cena antiilusionista e simbólica, o público era levado a permanecer afastado dela de maneira muito mais consciente e a participar — mas continuamente consciente — da ação sempre mais simbólica do que realista.

5. Teatro chinês e teatro elisabetano

Esse último gênero de espetáculo ainda pode ser encontrado nas representações do antiqüíssimo teatro chinês, onde uma tradição multimilenar permitiu a sobrevivência de atitudes convencionais já aceitas como tais e que se tornaram verdadeiros emblemas significantes[8]. A conhecida cena de entrar e sair do barco (invisível, naturalmente) de remar, de balançar com o movimento imaginário da água, pertence àquele gênero de mímica que — mesmo em seu aparente realismo — encarna um aspecto altamente conventional e antiilusionista do teatro extremo-oriental. Por isso, os figurinos "históricos" utilizados ainda hoje pelo teatro chinês — como as maquiagens características — correspondem perfeitamente à maquiagem análoga

7. Uma distinção entre "illusory method" e "conventional method" é adotada e amplamente especificada no excelente volume de MORDECAI GORELIK, *New Theatres for Old*, Nova York, 1948 (1940). De acordo com este autor, o método "ilusionista" é bastante recente: "It is true that illusion has been part of technique of theatre since theatre began. But the illusory method as a distinct style has developed within a recent period... by 1937 the 'illusory style' was fifty years old."

8. O teatro chinês "antigo" que ainda hoje sobrevive com uma considerável autenticidade é, sem dúvida, uma fonte inesgotável de argumentos que podem ser transpostos para o teatro moderno. Ver o volume de CECILIA S. L. ZUNG, *Secrets of the Chinese Drama*, Kelly & Walsch, Hong Kong, 1937. Cada hábito, maquiagem, gesto etc., tem um significado preciso (segundo o que nos diz o autor). Haveria bem vinte maneiras catalogadas de rir, vinte movimentos das mangas, dezenove da mão, quatro do braço, dezesseis do pé, seis da perna, dois do pulso etc., todos com suas nomenclaturas específicas (p. 76).

do ator na Grécia antiga; e, se tais personagens, mesmo em sua estereotipia emblemática, se valem de espadas, coroas, cetros, máscaras monstruosas (como as das Eumênides no teatro grego) ou de *deus ex machina*, o fazem com plena consciência, isto é, sabendo muito bem que o espectador não tem necessidade de "tomar por verdadeiras" tais maquiagens tão evidentes.

Isso podia explicar a utilização tão freqüente pelo teatro grego da *ekkuklema* (a conhecida plataforma sobre rodas que permitia trazer o que tinha acontecido fora da cena por razões de contemporaneidade ou porque dizia respeito a eventos que não era lícito mostrar em público, como o assassinato de pessoas), que, em seu "absurdo" igual ao do *deus ex machina*, bastava para transmitir aquele coeficiente mínimo de realidade desejado pelo público[9].

Em contrapartida, no teatro elisabetano — que ainda assim continua sendo um dos exemplos mais elevados de uma forma dramática próxima de nós —, a tendência a combinar as duas linhas, a realista e a evocativa (em parte já adotadas por certos mistérios medievais) torna-se mais acentuada. A este respeito é bom lembrar que, hoje em dia, ao apresentar cinematograficamente um cenário de papelão intencionalmente reconhecível como fictício, um filme como *Henrique V* nos transporta para um universo como o shakespeariano, onde realidade e convenção se uniam, mesmo permanecendo distintas.

Depois da Renascença italiana, assistiu-se a um progressivo avanço do ilusório, que — nem é preciso reafirmar — caminhava *pari passu* com o avanço do uso perspéctico em pintura e a exaltação desta representação ilusionista na pintura e na arquitetura barrocas. As modulações das luzes, a invenção de complicados maquinários (aqueles maquinários que fizeram a alegria de um Bernini), são todos elementos que levarão à adoção cada vez mais extensa de uma técnica naturalista, de modo a chegar à absoluta ilusão do teatro barroco, à qual já me referi. É interessante notar que apenas Goethe — dentre as suas muitas iluminadas antecipações artísticas — soube entrever a importância de restituir ao teatro uma parte de sua convenção simbólica perdida e, ao mesmo tempo, de trazer de volta ao teatro um contato mais direto entre público e atores (que já havia sido perdido quando a cena se escondia atrás da cortina e com o recuo do palco).

9. Cf. ALFRED NORTH WHITEHEAD, *Science and the Modern World*: "The pilgrim fathers of the scientific imagination as it exists today are the great tragedians of ancient Athens... Fate in Greek tragedy becomes the order of nature in modern thought" (p. 466).

De fato, Goethe quis introduzir em Weimar um tipo de palco em que uma ampla boca-de-cena levasse para o meio do auditório o jogo cênico, assim como acontecia nos tempos elisabetanos e nos grandes teatros precedentes da época clássica.

6. *Teatro evocativo e teatro realista*

Em nossos dias, assistimos definitivamente a uma sucessão das duas tendências. Ora, através das tentativas de um Reinhardt, de um Tairov, de exaltar a ilusão, transferindo para todo o auditório a realidade fictícia do drama (quando, por exemplo, atores eram misturados com o público, ou quando todo o teatro transformado e ornamentado de maneira a simular o próprio local da ação[10]), ou vice-versa de exaltar mais uma vez o aspecto simbólico-convencional, como se viu tão freqüentemente *épico* de Bertolt Brecht[11], em muito teatro "social" e, em parte, em algum aspecto do recente teatro americano (*Nossa cidade* e *A longa ceia de Natal* de Thornton

10. Tairov baseava em grande parte a sua direção no ritmo tirado do balé, do qual a Rússia era a maior depositária.

11. Não é decerto o caso de analisar aqui em detalhes a personalidade e a obra de Bertolt Brecht, que, de qualquer forma, continua sendo uma das figuras mais importantes do teatro moderno. É bom lembrar algumas das suas obras como *Mann ist Mann* (1926), *Die Dreigroschenoper*, *Mahagonny*, *Mutter*, *Der Hofmeister* etc. Ver a tradução italiana organizada por E. Castellani e R. Mertens, Einaudi, Turim, 1951, onde estão contidas também algumas das suas "observações", que acompanham os textos. Brecht visava criar uma espécie de drama "didático", "uma dramática 'antimetafísica, materialista, *não-aristotélica*' que não faz, como a dramática aristotélica, um uso inconsiderado da identificação do espectador consigo mesmo, de seu abandono às sugestões do espetáculo, e que, diante de certos efeitos psíquicos, como a catarse, por exemplo, se coloca de forma essencialmente diferente. Esforçando-se por ensinar ao espectador um certo comportamento prático que tem como objetivo mudar o mundo, ela deve fazer com que o espectador assuma, já no teatro, uma atitude fundamentalmente diferente daquela que lhe é habitual" (p. 381, das *Observações* sobre o drama *A mãe*). E mais: "O teatro épico reúne as pessoas na cena da forma mais simples... renuncia aos agrupamentos 'casuais' 'inspirados no real'... a cena não reflete a desordem 'natural' das coisas" (p. 383). É mais que óbvio que o fato de considerar a arte sobretudo quanto à sua função didática corre o risco de obter exatamente o efeito oposto; e se se pode, ou melhor, se se deve admitir que a arte — e, portanto, o teatro —, tem uma eficácia social, esta eficaćia será tanto maior quanto maior for a "participação" do espectador. De fato, muitos dramas de Brecht conseguiram impor-se à atenção e à "participação" do público por suas elevadas qualidades dramáticas, apesar das teorias pseudo-estéticas de seu autor.

Wilder[12]), no qual se restitui à imaginação do público uma vasta parte dos elementos que antes eram ministrados já prontos em sua roupagem pseudo-realista.

É óbvio que essa diversidade estilística do jogo cênico corresponde quase sempre às diversas atitudes da obra teatral. Por isso, em autores "naturalistas", como Zola, simbolistas, como Strindberg, ou surrealistas, como Artaud, o teatro será visto com olhos diferentes dos de autores didático-sociais como Brecht ou Toller, ou expressionistas como Wedekind, enquanto não há dúvida de que, em boa parte do mais interessante teatro moderno, como o de Beckett[13], Genet, Ionesco, Pinter — para limitar-me aos nomes mais célebres —, o jogo cênico é decididamente colocado em segunda ordem diante da busca de uma nova realidade lingüística investigada e exteriorizada pela "narrativa teatral".

Com o retorno a um palco desvinculado da imposição do elemento fictício de uma cena pintada e ilusória, a ação e a criação teatral também mudavam. A mesma evolução que se nota entre pintura representativa e pintura abstrata "apresentativa" pode ser observada no teatro, que, deixando de lado a função reprodutora-representativa da realidade, volta-se para uma função de objetivação direta. E aqui podemos lembrar as incontáveis tentativas — algumas célebres — de Jenner, Reinhardt, Craig, Tairov, Piscator etc.[14], estes pioneiros de uma renovação teatral moderna.

Muitos espetáculos daqueles anos heróicos para o teatro moderno desenvolveram-se em parte no palco, em parte em arenas circulares, em parte com a participação de personagens misturados ao público etc. Por essa razão, aquele gênero de teatro tradicional, que

12. Muito diferente da de Brecht a tomada de posição de Wilder, mesmo que, aparentemente, ele também tenha visado eliminar o lado espetacularmente cenográfico. Eis o que escreveu a respeito da representação de *Our Town*: "I tried to restore significance to the small details of life by removing scenery" (New York Times, 13 de novembro de 1938, citado por Gorelik).

13. Lembrem-se de Beckett, sobretudo (além dos romances *Molloy, Malone Morre, O inominável*, que já contêm *in nuce* toda a sua "poética") os dramas: *Esperando Godot* (1953), *Jogo final* (1956), *A última gravação de Krapp* (1958), *Dias felizes* (em italiano *Teatro*, Einaudi, Turim, 1961). A respeito do teatro de Beckett ver o ensaio de PIERALDO ROVATTI, *Note sul teatro di Beckett*, "Il Verri", nº 20, onde são analisados em detalhes os problemas do "absurdo" beckettiano e de seu teatro considerado como "espelho do mundo alienado", em que se deveria considerar como característica peculiar desta situação alienante a "estaticidade" dos personagens e da ação.

14. Edward Gordon Craig, 1872, foi um dos representantes da corrente simbolista. A respeito dos simbolistas, deve-se lembrar Adolphe Appia (1862) e a sua "cena plástica", bem como os seus cenários concebidos para os dramas wagnerianos e a iluminação "simbolista" especial que empregou.

dera os seus primeiros passos com o famoso exemplo do Teatro Farnese (1618) — ou seja, com o recuo de toda a cena atrás da cortina e tornando-se nitidamente "pictórico", como se fosse uma pintura exposta para o público através da moldura do proscênio —, viria a naufragar apenas duzentos anos mais tarde no "golfo místico" da orquestra wagneriana que, em Bayreuth, afundara a orquestra e criara entre público e cenário o abismo de uma irrealidade desde então intransponível. E será apenas por volta da primeira década do nosso século, com o *Künstlertheater* de Munique[15] e, depois, com as tentativas de Piscator, que se voltará a defender o conceito de um palco estendido na direção do público e não irremediavelmente escondido por trás dos bastidores.

Outro gênero de modificações diz respeito à alternação da importância e do peso que o cenógrafo e o ator revestem na obra teatral. Importância que, sem dúvida, seguiu leis ocultas. Desta maneira, todos sabem que houve períodos históricos em que os próprios autores também foram atores (Sófocles, Shakespeare) e reuniram em si todas as funções de direção e criação, enquanto também houve épocas em que prevaleceram em importância os técnicos-cenógrafos (Nicola Sabbatini, Seb. Serlio etc.) aos quais os próprios atores tiveram de se submeter. Não se julgue que isso ocorreu por

15. Somente em 1908, com o *Künstlertheater* de Munique, volta-se a adotar o palco não isolado do público. Ver também, a este respeito, o projeto do *Totaltheater* para Piscator idealizado por Walter Gropius (1927), que visava eliminar a nítida separação demasiada entre espectadores e atores. O espaço destinado ao público deveria ser incorporado ao espaço cênico. Entre as tentativas mais interessantes de modificar a arquitetura teatral em tempos a nós próximos, poderemos lembrar o "teatro total" de Gropius, idealizado pelo grande arquiteto para Piscator, que visava realizar uma completa unidade entre ator e público. No lugar da cena fixa, com perspectiva estática e com um ponto de vista único e fixado de uma vez por todas, Gropius idealizou um espaço dinâmico transformável e no qual a luz adquiria um papel de primeiro plano. Os atores poderiam, assim, atuar tanto na cena como num proscênio ou numa cena circular ao mesmo tempo. Além disso, a própria platéia também havia sido idealizada de maneira a poder ser girada sobre seu eixo, mudando completamente a sua perspectiva em relação à cena principal ou às secundárias.

Outros teatros experimentais são o de *Weininger* (teatro esférico com cena "espacial", de 1924), o de *Breuer* de 1929, idealizado por Karkhov, o "Teatro das massas" de *Gaetano Ciocca* (1934) em forma circular e com duas cenas opostas, instaladas numa plataforma giratória, os numerosos projetos de Frederick Kiesler para uma nova especialidade teatral e para um "Teatro universal", e o teatro com cena anular de Von Laban (idealizado pelo arquiteto Stoecklin, 1951), onde uma cena anular envolve os espectadores e é dotada de um horizonte circular móvel. É reservada ao público uma platéia, também giratória, e a cena anular permite o desenvolvimento ininterrupto da ação.

Para maiores detalhes sobre as diferentes realizações experimentais do teatro moderno, ver o número dedicado aos espetáculos pela revista "Aujourd'hui", nº 17, 1958, que reúne muito material difícil de encontrar e raro.

acaso. Com toda probabilidade, ainda hoje a decadência do teatro se deve também à ausência de autores-atores e à substituição do autor-ator pelo diretor, esta figura típica do teatro e do cinema de nossos dias. Se, de resto, durante a época barroca, uma parte do teatro assistiu à predominância do cenógrafo sobre o ator, não se deve esquecer que, em uma época pouco anterior, a *Commedia dell'arte* e os *Comédiens* franceses haviam reservado para o ator a preeminência indiscutida e absoluta. Enquanto, por outro lado, em épocas mais próximas de nós, a preeminência do ator (como nos casos de Adriana Lecouvreur, Talma, Salvini, Duse etc., no século XIX) coincidiria com o crepúsculo da grande estação teatral do século XVIII.

7. Pintura cenográfica e sua assimilação com a linguagem teatral

Já tive a oportunidade de observar que, com muita freqüência, quando uma arte "trai o seu meio", perde as suas melhores características e termina por tornar-se apenas um instrumento secundário e dócil a serviço da arte maior. E também notei que, pelo menos a respeito desse ponto, estou de acordo com Susanne Langer, quando ela afirma que pelo "princípio de assimilação" uma arte pode tornar-se simplesmente escrava de uma outra, perdendo a sua verdadeira autonomia e personalidade.

Tem-se um exemplo bastante significativo disso no teatro, ou melhor, no uso que o teatro faz da pintura. Aí é fácil constatar que essa arte, apesar de sua acentuada importância para todo o universo cênico, acaba perdendo, depois de introduzida no palco, as suas melhores qualidades, adquirindo quando muito algumas outras, mas de qualquer maneira perdendo todo "direito de prioridade" em relação ao teatro. A pintura, portanto[16], submetida aos objetivos da cena não é mais pintura, mas é — como a luz, a música, a arquitetura — apenas um dos tantos meios de que o teatro se vale para melhor expressar-se e estruturar-se. Da mesma forma, poderíamos também acrescentar, o que ocorre de costume com o uso da música no cinema ou na dança.

16. A respeito da cenografia italiana, ver o pequeno volume de ENRICO PRAMPOLINI, *Lineamenti di scenografia italiana*, Bestetti, Roma, 1950, e o importante tratado relativo à cenografia antiga e moderna: PIERRE SONREL, *Traité de scénographie*, Paris, 1943.

Exemplos dessa submissão total da pintura ao teatro são incontáveis; todavia, o mais característico é a dicotomia específica que é fácil observar entre o "gosto" que prevalece no setor da pintura e no da pintura teatral.

Obras pictoricamente às vezes discutíveis, como as de Dalí, De Chirico, Leonor Fini, Savinio, Berman, constituíram ótimos cenários e contribuíram grandemente para a criação daquela atmosfera toda especial quer surreal, quer simbólica ou mágica, de que certos trabalhos teatrais necessitavam (basta lembrar a este respeito exemplos como *O Édipo rei* e a *Vida de um homem* de Savinio, o *Balé de Leonor* e *O espectro da rosa* de Fini). Além disso, também podemos admitir que é justamente à intervenção de certa pintura expressionista, ou, ao contrário, abstrata (Moholy-Nagy), que se deve o destaque particular de algumas representações que se tornaram históricas nos anais do teatro.

A razão dessa defasagem especial de valores e de conceitos é óbvia, se levarmos em conta o que observamos acima e, também, o fato de que, para adaptar-se à exigência cênica, a pintura acaba muitas vezes perdendo aquelas características "técnicas" que, não obstante estarem intimamente ligadas à linguagem pictórica, devem passar para segundo plano a fim de se adaptarem às exigências da distância, da iluminação, da escala, das perspectivas teatrais. Qualquer preciosismo da matéria pictórica, qualquer timbre seu, derivado do empastamento, da pincelada ou do material utilizado, acaba vindo abaixo, restando, então, apenas o lado meramente decorativo, cromático ou ilusionista, que, por si só, não basta para constituir a base de uma dignidade dessa arte.

8. Valor da voz no teatro

A questão das relações entre música e teatro e também entre voz falada e voz cantada, já levantadas em tempos longínquos, são a meu ver ainda hoje atuais. A voz do homem que fala, que recita, que ri, que se queixa, é, na verdade, a base primeira de toda obra teatral. A pantomima, o balé — estes espetáculos sem voz, afônicos e surdos — perderam um dos elementos essenciais de eficácia cênica e dramática; são, de fato, um ponto intermediário ambíguo e, acredito, abortivo entre a dança e o teatro. A voz é, em importância, o primeiro elemento construtivo do trabalho teatral (tanto assim que até mesmo o rádio consegue muitas vezes transmitir dramas adaptados para serem ouvidos, e não vistos, e onde a voz ad-

quire um peso de fato absoluto, sem todavia limitar, o que seria previsível, o valor da obra).

O teatro também conheceu, ainda antes do cinema, o uso de uma voz "pensada", mas tornada perceptível. Basta lembrar o *Estranho interlúdio* de O'Neill e o duplo diálogo, explícito e oculto, dos personagens, que nos leva de volta aos exemplos do século XVIII, em que os personagens se compraziam em absurdos monólogos ou teciam comentários que "não deviam ser ouvidos" pelos outros personagens e cuja simulação era pacificamente aceita pelo público da época, mais do que hoje convencido e participante de uma realidade emblemática e translata do drama.

A voz, no teatro e, mais ainda, na ópera, pode assumir aspectos diversos: de voz cantada, de voz falada e um terceiro aspecto (que nos é oferecido por exemplo no *Wozzeck* de Alban Berg), que eu definiria como "voz cantilenante". A *sprech-stimme* é um dos achados mais singulares de Alban Berg e, acredito, uma das mais eficazes. Esta *sprech-stimme* nos traz à mente exemplos mais antigos e igualmente significativos de uma voz que, mesmo conservando as suas características de palavra falada, permaneça quase suspensa em uma atmosfera mágica, mística. Os próprios cantos ambrosianos e gregorianos — e outros "recitativos litúrgicos" anteriores, que nada mais foram senão um monótono falar declamado e sonoro — permitiam que as palavras se mantivessem autônomas, mesmo sendo revestidas de uma sonoridade maior do que a da palavra comum falada e destituídas daquele patético subjetivo da palavra coloquial.

Da voz modulada ao *sprech-chor*, ao coro de vozes que acompanha — não musical mas vocalmente — a ação, o passo é curto. Nas obras teatrais antigas e recentes também encontramos, aqui e ali, exemplos deste "coro falado" e também ecos, em alguns filmes e em muito teatro moderno, enquanto, talvez, o próprio coro da tragédia grega tendia a sugerir uma sensação análoga de qualidade cósmica sonoro-vocálica. As relações entre a tragédia grega antiga e a música da época foram, como é sabido, estudadas detalhadamente; aliás, os poucos trechos musicais que chegaram até nós são exatamente cantos corais. Assim, não nos surpreende que hoje em dia, em alguns dramas modernos, por vezes reencontraremos essa necessidade de uma qualidade coral musical que sirva para "reforçar" a palavra e, também, como contribuição eficaz para a criação de uma *Stimmung* particularmente sugestiva.

Basta lembrar o exemplo de *Assassinato na Catedral* e *Reunião de família* de Eliot, a *Morte de um caixeiro viajante* de Miller e a música especialmente estudada para esta obra por North, que nos

repropõe a tão discutida questão da chamada *Gebrauchsmusick*, a música "funcional", utilitária, já preconizada por Brecht e Weill, e que encontrou uma importante aplicação na *Ópera dos três vinténs* e no *Mahagonny* de Bertolt Brecht, bem como no *Johnny spielt auf* de Krenek.

9. Destino do melodrama

Não desejo fazer-me de profeta — e profeta, além do mais, do mau augúrio —, mas acredito que uma futura evolução do teatro lírico talvez só possa ocorrer neste sentido: muito mais numa complementaridade do elemento sonoro acrescido à recitação puramente falada, com a presença de intervalos, prelúdios, poslúdios musicais intercalados à livre trama falada do drama, do que na construção de obras líricas inteiras, em que a voz tenha de ficar ligada à música, à ferrenha e cada vez mais árdua estrutura musical, obrigada a dobrar-se à vontade de uma melodia que, além do mais, não pode, por necessidade de uma evolução lógica do gosto, ser a melodia docemente audível do Ottocento.

De resto, basta dar uma olhada na história do melodrama destes últimos cinqüenta anos para dar-se conta da lenta agonia dessa forma artística e da substituição por outras formas dramáticas ou musicais. Depois do triunfo do melodrama italiano (que talvez tenha encontrado em Verdi a última etapa de uma real aderência estética à sensibilidade do público), temos a desagregação dessa realidade artística nas sucessivas obras de Mascagni, Puccini, Boito e assim por diante, até as infrutíferas tentativas de Respighi, Pizzetti, Ghedini, Pfitzner etc.

O mesmo fenômeno aconteceu na Alemanha depois do triunfo de Wagner, com a progressiva decadência das obras de Strauss, de Pfitzner, do próprio Hindemith. Até mesmo o *Wozzeck*, que mencionamos há pouco, é considerado, não sem razão, como a única obra ainda viva, entre todas aquelas que nos foram oferecidas a seguir todas mais ou menos malogradas ou apenas parcialmente aceitáveis, como as de Milhaud, Honegger, Britten etc., enquanto o próprio *Rake's Progress* de Stravisnky nada mais é, no fundo, do que uma habilíssima *camuflagem* moderna de um *Singspiel* do século XVIII. Mas até mesmo no *Wozzeck*, prescindindo de seu valor musical, que aqui só nos interessa em parte, o lado dramático do tão interessante e ainda atual drama de Büchner é muitas vezes dominado pela estrutura musical, por demais densa e pesada

para permitir ao ouvinte acompanhar, ao mesmo tempo, a eficácia do trabalho musical e teatral.

É justamente por um desejo de rarefação da trama musical que assistimos ao surgimento de tantas formas novas das chamadas "óperas de câmara", como, por exemplo, a *História do soldado* de Ramuz e Stravinsky (1917), onde a parte recitada é substituída por uma dicção separada da música e onde a palavra não é dominada e submetida à música, como ainda era, no *Cardillac* de Lion e Hindemith e na maior parte das modernas óperas de câmara (e poderemos lembrar as excelentes tentativas musicais de Dallapiccola e Petrassi).

Desta maneira, o melodrama foi-se orientando para formas totalmente diferentes, quer dando a predominância ao elemento musical (como em certos oratórios e em obras de concerto, onde a música é simplesmente acompanhada por composições vocais), quer dando a predominância absoluta ao elemento vocal (e servindo-se da música apenas como "criadora de atmosfera"). Este é o caso de alguns dos mais recentes trabalhos americanos, desde *Um bonde chamado desejo* a *O anjo de pedra*. Por outro lado, isso também explica o sucesso ambíguo dos trabalhos de Menotti (como *O telefone*, *O médium*, *O console*, tentativas de restituir ao teatro lírico a sua fácil osmose com o público, através da absoluta desvalorização de toda dignidade artística do elemento musical) ou dos famosíssimos musicais americano-negros como *Porgy and Bess*, *O rei e eu*, meio caminho entre a opereta italiana e o programa de variedade de um certo nível.

Eis, portanto, como a voz — a voz falada —, esta primeira responsável pelo teatro, a voz que ainda havia triunfado no *Singspiel* mozartiano, que tinha sido cada vez mais limitada no melodrama do século XIX, até ser submersa pela maré tonitruante das sonoridades wagnerianas e straussianas, reaparece hoje em dia nas novas óperas de câmara e readquire uma validade construtiva, enquanto, por sua vez, a música, outrora banida do teatro de prosa, volta a exercer um papel de elemento atmosférico-perspéctico quase indispensável. Da mesma forma que se tornou indispensável no filme, onde justamente a palavra por si só não é suficiente para criar aquela aura sonora tão diferente da da realidade cotidiana, mas tão significativa de uma realidade teatral.

(Por isso, num melodrama futuro, que pretenda ser, antes de mais nada, ação cênica, narração que o público possa acompanhar, obra teatral e não música vestida de cenas e disfarçada de drama, a voz do homem deverá retomar a sua posição de absoluto privilégio

e deverá ser utilizada num diálogo o mais "natural" possível, enquanto o elemento musical só poderá ser relegado a partes não recitantes, ou unido à voz de um coro falado ou de uma voz cantante, não essencial à estrutura cênica do drama.)

IV

A DANÇA

1. O corpo e o gesto como instrumentos estéticos

As mesmas ligações — espontâneas e quase indissolúveis — que existiam há tempos entre arquitetura e escultura, entre música e poesia, também existiam entre música e dança, e entre esta e o teatro. Tanto que todos aqueles que seguirem o devir das artes remontando no tempo não poderão deixar de perceber que chega-se a um período em que as capacidades expressivas do homem se manifestavam sobretudo naquelas formas artísticas que são mais imediatas e que podem exprimir de uma maneira mais espetacular as lendas, os mitos e os ritos próprios da época em questão. De fato, se a dança da Antiguidade e dos povos selvagens era e ainda é, em parte, um dos meios mais característicos e primordiais de representação e de auto-apresentação, é compreensível que ela tenha se tornado, na sociedade "civil" da época atual, apenas a remota lembrança de uma atividade estética já praticamente extinta. Portanto, ao falar da dança, teremos, mais ainda do que para as outras artes, de fazer um esforço de historicização e considerar como duas coisas distintas a arte do passado e a arte de hoje[1].

Hoje em dia, por exemplo, uma distinção entre dança e teatro é fácil e óbvia (ainda que, vez por outra, as duas artes se fundem e se apóiam), como é óbvia uma distinção entre dança e música (ainda que esta última quase sempre entre em jogo nas manifestações da primeira). Mas nos tempos passados, a que nos referimos, dança, música, teatro eram quase um conjunto único naquele "espetáculo" genérico que o homem dava de si mesmo, a que assistia e que

1. Segundo JOHN MARTIN, *The Dance*, Tudor, Nova York, 1946, a dança seria sobretudo reveladora de um estado emocional do indivíduo e, enquanto tal, seu ponto de partida, hoje como ontem, deveria ser considerado o movimento como expressão deste estado: "Any emotional state, tends to express itself in movements which may not be practically useful or... representational, but... reflect the specific character of that emotional state."

representava o único elemento de uma estetização social e de uma socialização de elementos religiosos ou mágicos.

Pois, se, além disso, hoje em dia podemos considerar apenas como curiosidade histórica ou etnológica a derivação da música, do teatro ou da poesia de primitivas razões ocultas ou mágicas, uma vez que estas artes vivem uma vida ativa e fértil, inclusive em meio aos novos humores da civilização mecânica, quando, ao contrário, nos voltamos para a dança, é muito raro que ela possa satisfazer aos nossos gostos e às nossas exigências, ligando-se a manifestações da vida moderna, salvo em sua deterioração em "dança de salão" (como teremos ocasião de ver a seguir) ou em sua extenuada transformação em pantomima, balé, ou mesmo ginástica rítmica, e — em reedição misteriosófica de antigas verdades iniciáticas — na eurritmia.

Como quer que estejam as coisas no que diz respeito à atualidade ou não desta arte, interessa-nos aqui considerar as leis íntimas que regem a sua constituição e a sua articulação e que ainda fazem dela uma entidade artística bem distinta e capaz, talvez, de importantes evoluções. Em todo caso, a dança é a única das artes que, como meio expressivo, como "material de construção" básico e indispensável, usa o corpo humano, mesmo se animado e movido pelo som de uma música, pela recitação de versos, pelo jogo de luzes e cores, mesmo se inserido num cenário particular e, portanto, integrado por uma eventual atmosfera cênica e teatral; em suma, por um corpo humano que, tomado pelo ritmo, pelo movimento, pela cor, consegue construir aquele esquema plástico e dinâmico particular ao qual damos o nome de dança. E não há dúvida de que, se também emprega outros materiais para se construir, a dança deverá ser sempre reduzida a esta particularíssima função do corpo humano que, através de um movimento rítmico e de um gesto criador, consegue criar aquilo que Langer definiu como "virtual realm of Power".

A respeito da "virtualidade" do gesto inerente à dança, não estamos totalmente de acordo. Com efeito, acreditamos, ao contrário, que é justo no gesto criador — mas não simbolicamente criador — que está presente a verdade desta arte, a qual pode eventualmente utilizar elementos altamente simbólicos (como, de resto, são os elementos de cada arte), mas que, em sua mais autêntica encarnação, é uma realidade efetiva e não virtual, que consegue traduzir o pesado e surdo corpo do ser humano em uma espécie de instrumento vibrante e sonoro. De fato, a dança é uma verdadeira "síntese humana" dos diversos elementos estéticos presentes nas demais artes. Será, por exemplo, o som que encontrará no gesto do dança-

rino a sua representação, ou será a palavra e também os próprios elementos da pintura e da escultura: o desenho traçado pelos braços, pelas pernas, pelos pés, no percurso da dançarina, na articulação de seus membros; o claro-escuro, a perspectiva criada pelo avanço e pelo recuo na cena, pela iluminação e o desaparecimento na penumbra. E será efetivamente a encarnação da escultura, daquela escultura que hoje em dia perdeu o seu antigo contato com a representação do homem e que reencontra na dança a sua expressão transfigurada. A música, sobretudo, reencontra na dança muitas das suas leis e dos seus mistérios, além de ser o acompanhamento não indispensável, mas muitas vezes oportuno desta arte. De fato, temos uma dança monódica e uma dança sinfônica, um contraponto de figuras dançantes e uma harmonia das mesmas. Podemos, com razão, falar de melodia, pelo desenrolar contínuo de uma linha dançante, e de harmonia, pelo entrelaçamento e a fusão de várias dançarinas próximas e síncronas; e podemos facilmente comparar a duração e o tempo das duas artes, ambas vivendo no instante e no seu devir.

Na verdade, a mesma dificuldade de fusão que constatamos entre "tempo musical" e "tempo cronológico" ocorre também entre o tempo da dança e o da realidade; além disso, também entre o tempo da dança e o da música. De fato, mesmo quando acompanhada pelos sons, o ritmo da dança é quase sempre diferente do ritmo musical, é um ritmo mais métrico, mais prosódico (justamente por sua derivação da própria corporeidade do dançarino[2]). É por isso que, quase sempre, a execução musical ligada à dança torna-se mais bruta e desagradável, enquanto é difícil e até mesmo incômodo para a dançarina adaptar-se a uma música que não é executada especialmente para ela, com os detalhes específicos derivados justamente da "defasagem" dos dois tempos. Talvez porque o ritmo da dança esteja mais ligado ao ritmo do nosso organismo, ou talvez até por uma razão estética mais simples, a saber: pelo fato de que o ritmo da dança não deve apenas ser ouvido (como o da música), mas "visto", isto é, precisa daquela componente figural submetida a leis e exigências diversas.

2. É admissível uma "transcrição" da dança?

Portanto, se quisermos resumir as suas bases expressivas, a dança é uma arte que se vale de um elemento primário baseado no cor-

2. De fato, GISÈLE BRELÈT (*op. cit.*, p. 64) também observa: "C'est parce que le rythme de la dance mêle l'espace au temps qu'il cherche ces symmetries que fuit la forme musicale et qu'elle n'acepte qu'en les déformant selon son devenir temporel."

po humano, que se serve de representações derivadas da temporalidade e da espacialidade e que desenvolve, dentro de um espaço tridimensional, figuras, ritmos e formas plásticas dinamicamente expressas. Se esta complexa linguagem pode ou não ser resumida e fixada através de um critério comum que sirva para torná-la reprodutível e repetível, é uma questão bastante problemática. Basta mencionar aqui as múltiplas e às vezes bastante engenhosas tentativas de notação, quer no pentagrama musical, quer no papel, fazendo uso do desenho e de uma grafia simbólica específica. Para obter, entretanto, uma transcrição exata seria necessário poder reproduzir o traçado linear executado pelos pés do dançarino no plano horizontal e o que se desenvolve nas outras duas dimensões espaciais, forma de notação bastante problemática e difícil de aplicar. Em nossos dias, com o cinema, tornou-se possível fixar a dança de modo definitivo. Mas, infelizmente, os únicos documentos da dança da Antiguidade que chegaram até nós são os que nos foram transmitidos pelas representações pictóricas, onde tanto a espacialidade como o movimento só podem ser esboçados.

Como quer que seja, é bastante interessante notar que podemos adestrar-nos a uma "leitura"[3] da dança, inclusive somente a partir do estudo de alguns "traçados" segundo os quais se desenvolvem algumas figuras de dança e que são quase gráficos planimétricos de um edifício humano-arquitetônico móvel, quase como quando nos acostumamos à leitura da planta de um edifício ou de uma partitura musical. Com efeito, música, arquitetura e dança são as três artes que se diferenciam das demais pela possibilidade de uma "visão indireta", evocada apenas por intermédio de meios mecânicos e convencionais de notação[4].

3. Isso não significa que o "gesto" da dança deva ser necessariamente mimético e conceitualmente significante, pois, aliás, acredito ser oportuno que a dança, como de resto a música, *não* venham a ser submetidas a vontades representativas ou imitativas precisas. No entanto, atribuir a determinados gestos e movimentos significados expressivos de sentimentos é bastante freqüente. Ver, por exemplo, RUDOLF VON LABAN, *Modern Educational Dance*, Londres 1948, p. 44: "It will be easily understood that a body and arm stretched high wide has a different expression from that of a body huddled up on the floor. It would be wrong, however, to speak of definite moods expressed by positions". É óbvio que um significado bem diferente deve ser atribuído aos precisos e meticulosos gestos de algumas danças sagradas da Índia ou da China, onde o gesto tem, como no teatro chinês, um significado específico e muitas vezes oculto. Cf. de Laban também *Principles of Dance and Movement Notation*, McDonald, Londres, 1956.

4. Cf. RUDOLF e JOAN BENESCH, *An Introduction to Benesch Dance Notation*, Londres 1956, e ANN HUTCHINSON, *The dance notation field here and abroad*, "Dance", XXX, 1956. As tentativas de criar uma notação homogênea e universal da dan-

3. *Ritmo e "esquema corpóreo"*

O ritmo que a dança utiliza, como já tivemos oportunidade de ver, não pode ser sobreposto ao ritmo musical. Talvez, como observa muito oportunamente Gisèle Brelèt, pelo fato de se desenvolver no espaço além de no tempo, a dança tenha adquirido uma dimensão rítmica que tem características diversas e mais "simétricas". Essa observação parece-me sobremaneira aguda, pois justifica a natureza do ritmo "espaço-temporal" particular da dança, tão carregado de uma busca de equilíbrios e de pausas.

Se efetivamente consideramos a arquitetura como a arte característica da espacialidade interna e externa, mas sempre no sentido de uma espacialidade extrínseca ao homem, podemos considerar a dança como a arte que vale mais do que qualquer outra para nos dar a medida do *nosso* espaço interno e externo — ou seja, do espaço interno ao nosso organismo e externo a ele, mas ligado à nossa existência. Elevando nosso corpo ao nível de uma construção artística, tornando-nos conscientes da constituição íntima de nosso organismo, a dança consegue desenvolver em nós a consciência — ou pelo menos uma sensibilidade instintiva — daquele "esquema corpóreo", hoje tão estudado e esmiuçado pela moderna neurofisiologia, mas do qual, com toda probabilidade, a arte, já no mais obscuro passado, teve a intuição premonitória. Esta ligação da dança com o nosso "esquema corpóreo" não precisa, de resto, ser mais amplamente demonstrado; aliás, creio eu, é exatamente nesta urgência de exprimir e manifestar a sua constituição rítmico-orgânica íntima que está uma das razões que levam o homem à dança, a este "gerenciamento" peculiar de todo o organismo através de um movimento rítmico e figurado. É por esta razão que, mesmo nas mais recentes danças "modernas", no sentido mais nítido deste termo, ou seja, naquelas que se libertaram das imposições estilísticas do balé e das absurdas regras da "dança sobre as pontas", se reapresentam alguns dos princípios mais antigos desta arte.

ça foram numerosas, mas quase sempre insuficientes, exatamente pela "personalização" desta arte e pela dificuldade de encontrar uma transcrição simbólico-semântica que levasse em conta, ao mesmo tempo, a dimensão temporal, a dimensão espacial e os movimentos simultâneos dos membros e do corpo. Entre as notações mais elementares podem-se incluir as que se valem de um simples traçado gráfico que indica os "percursos" da dançarina no palco. Um tipo mais complexo de notação que, além de indicar o percurso no espaço e no tempo, vale-se também de uma silhueta que pode indicar o uso dos diversos membros do corpo foi desenvolvido por Rudolf von Laban e aperfeiçoado por Ann Hutchinson. Cf. o volume desta última *Labanotation*, New Directions, Nova York, 1954. A eurritmia também utiliza notações análogas.

O princípio elementar e, ainda assim, sempre autêntico, segundo o qual através do movimento corpóreo, através do gesto (através desta atividade miocinética primordial do homem), transparece, melhor do que em outras partes, toda situação emocional. A atitude empática do espectador em relação ao dançarino (evidente e desde sempre observada) permite a esta arte uma capacidade de comunicação intersubjetiva superior à de muitas outras formas artísticas. Assistir a uma sucessão rítmica de movimentos corpóreos — sobretudo se acompanhados pela música — é irresistivelmente contagioso; e se este contágio explica a razão da participação mágico-histérica das danças tribais de populações selvagens ou da Antiguidade, também pode explicar a razão da atual participação nas manifestações coletivas da dança de salão e do jazz.

4. Valor lúdico-estético da dança de salão e do jazz

Por outro lado, o que é indispensável levar em consideração ao analisar a nossa época é a nítida dicotomia que se veio verificando no caso desta arte, mais do que no de qualquer outra, entre o aspecto culto, "puro", decididamente artístico, e o popularesco, hedonístico, até mesmo voluptuário. Na verdade, pouquíssimos são os que se interessam pela dança propriamente dita, enquanto todas as noites, em todo o mundo, milhões são os que se divertem em danças mais ou menos frenéticas ao som de alguma orquestra de jazz. Não que eu pretenda tachar de infâmia, com isso, a "dança de salão" contraposta à dança, a dança de salão — divertimento — contraposta à dança — arte, religião. Acredito até que justo este exemplo, tão típico para a nossa época, possamos orientar também na compreensão de dicotomias análogas que se verificaram e outras artes.

Na realidade, considero que a dança de salão, sobretudo em sua mais recente forma de dança coletiva, quase ritual, como o *shake*, o *twist*, é uma daquelas manifestações em que, sem que seus próprios cultores se dêem conta, ainda está presente uma partícula, ainda que ínfima, de uma autêntica criatividade; e o fato de vastas massas humanas acolherem e exercitarem uma atividade "estética", mesmo que seu móvel possa ser passional, hedonístico ou voluptuário, só pode nos dar esperanças de uma perenidade do impulso estético no homem.

Não é minha intenção deter-me sobre o valor musical, artístico em geral, do jazz, exemplo por excelência híbrido de uma música

que, separada de seu contexto original, da mesma forma que muita escultura africana ou polinésia, manteve uma eficácia mais patética do que propriamente estilística, embora oferecendo interessantes documentos de reviviscências autênticas.

A presença de música de jazz como estimuladora de um impulso para os movimentos e as figuras de muitas danças modernas (*rock-and-roll, boogie-woogie*, samba, mambo etc.) é, por outro lado, indiscutível. E somente ela é capaz de despertar na grande maioria da juventude atual um impulso para a dança, que não deve ser considerado sempre e apenas como um equivalente sexual e que não encontra nenhum elemento de comparação em outra parte. A presença de uma inegável evolução e transformação nos ritmos e nas figuras destas danças demonstra sua vitalidade e seu dinamismo. Ninguém ousará negar que entre um *one-step* e um *fox-trot* de há quarenta anos e um moderno *shake* existe uma diversidade que não se deve apenas a uma moda, mas que concerne a toda a estrutura musical e de costume de uma época. Tanto que podemos, de fato, afirmar que existe uma profunda ligação entre a "era do jazz" de um Fitzgerald, a música, a pintura e a literatura da mesma época, assim como existe entre a recente explosão de diversos ritmos, mais complexos e sincopados, e a análoga transformação de certa linguagem plástica e poética.

Eis, portanto, uma forma artística, quer se queira, quer não, amplamente difundida — prescindindo-se de toda distinção social ou cultural — e em que é possível assistir a uma participação cotidiana não apenas individualista e solitária, mas de grupo, o que é particularmente importante.

Teremos, então, de assimilar esta forma de manifestação criativo-lúdica ao esporte e a espetáculos análogos de jogo popular, ou antes a outros aspectos de arte para as massas que são transmitidos através dos atuais meios de comunicação de massa? Por isso entendemos: as histórias em quadrinhos (*comic-strip*), o cartaz publicitário, certa estética industrial de cores vivas e espalhafatosas, as canções dos filmes na moda e, justamente, a música de jazz. Acredito que não se deve subestimar a importância e a possível eficácia desta arte que é, no fundo, a única a ser aceita em amplas camadas da população e através da qual seria talvez mais fácil agir sobre a coletividade do que através das visitas aos museus e das conferências vespertinas sobre a arte. Mas este é um assunto que nos levaria muito longe do caminho a que nos propusemos e ao qual dedicaremos a nossa atenção em outra oportunidade[5].

5. Cf. o meu artigo *Per un'educazione estetica extrascolastica*, "Rivista di Estetica", III, 1957.

Bem diferente é o assunto que diz respeito à *dança de salão*, da qual estamos tratando aqui, pois reputo que ela, de fato, possa representar uma das escassas heranças ainda presentes em nossos dias daquele impulso ao ritmo, ao movimento harmonicamente regulado e à utilização estética do próprio corpo, do qual desde os primórdios de sua história o homem havia sido partícipe. A eficácia da dança — eficácia rítmica, lúdica e mesmo estética —, portanto, não pode ser conhecida de maneira superficial. E talvez seja exatamente através deste exemplo típico de um encontro do elemento lúdico com o estético que poderemos obter preciosas informações sobre como é possível ressuscitar e difundir inclusive outras formas artísticas junto a uma humanidade aparentemente distante de todo interesse estético, como a de nossos dias.

5. *O renascimento de uma "dança pura"*

Se quisermos agora considerar, em linhas gerais, os diferentes gêneros e as diversas escolas do modo como se apresentaram a nós nos últimos tempos, deveremos fazer uma primeira distinção entre, por um lado, a dança "pura", dissociada tanto da música como da palavra, da cenografia como da pantomima, e que pode ser considerada, como as outras "grandes artes", uma arte em si e autônoma; e, por outro lado — o que é o caso mais freqüente —, a dança que se vale de música, luzes, cores e assim por diante, para construir um espetáculo propriamente dito adquirindo muitas das características do teatro.

Temos o direito de afirmar, indubitavelmente, que, da mesma forma que falamos de uma pintura e de uma escultura "figurativa" e abstrata (entendendo por este termo a arte visual não-representativa), podemos falar de uma dança que visa representar fatos e eventos externos, mitos e acontecimentos, sacrifícios e guerras (e teremos as conhecidíssimas danças da Antiguidade e do folclore, bélicas, sagradas, nupciais, pírricas, amorosas, satíricas, vílicas, e assim por diante) e, também, daquelas formas de dança que se desenvolvem e se constituem sem nenhuma premissa ilustrativa, apenas para dar vida àquele movimento rítmico-harmônico particular que constitui justamente a verdadeira matéria formativa desta arte[6].

6. É evidente o paralelismo existente entre o advento de uma pintura e de uma escultura abstratas e o de uma dança que não mais pretenda ser "representativa" ou mimética, mas simplesmente uma espécie de "dança abstrata", ou seja, válida pelos movimentos, pelos ritmos, pelo desenho dos seus traçados, e não por um com-

De resto, é exatamente a esta última forma de dança "pura", que não tende a minar acontecimentos, mas a tornar-se substância autonomamente estética, que retornaram muitas das mais recentes escolas, reafirmando uma absoluta independência desta arte em relação às demais. E aqui podemos citar alguns nomes famosos, como os de Rudolf von Laban, Elisabeth Selden[7], Isadora Duncan, Mary Wigman e Martha Graham.

Naturalmente, as diversas escolas mudam conforme os casos. Mesmo recentemente, houve quem, como Cecil Sharp, considerou os passos e as posições apenas como o material bruto da dança, reputando ser o acompanhamento musical um indispensável complemento destes[8].

Por outro lado, houve uma ampla corrente de dançarinos entre os mais importantes renovadores modernos desta arte, que a conceberam de um ponto de vista essencialmente coreográfico-musical e a tornaram, aliás, decididamente submissa à moda musical e figurativa da época. Isso vale, por exemplo, para artistas célebres como Nijinsky, Diaghilev, Massine — criadores de famosos balés —, enquanto não merecem ser citados aqui outros balés (como o russo de Mikhail Fokine ou o inglês do Sadler's Wells, com a dançarina Margot Fontaine), pois eles recaem justamente naquela órbita de um espetáculo lírico-teatral, mais do que autenticamente dançante, ligado quer às correntes expressionistas, quer ao surrealismo, quer à opereta e ao melodrama. Assim, consideramos não ser oportuno nos delongarmos sobre aquele gênero de um tardo romantismo dançante de Ana Pavlova ou de Ilda Rubinstein, que conseguiram levar ao delírio seu público mais por uma habilidade técnico-ginasta do que por uma verdadeira virtude criativa de novas expressões de dança.

O estudo de danças semelhantes está estreitamente ligado à história do teatro e da cenografia, para poder enquadrar-se em um exa-

---

ponente anedótico ou ilustrativo. Ver a respeito o que afirma o próprio RUDOLF ARNHEIM (JAAC, 4, 1954, pág. 518) ao apresentar o artigo de uma aluna sua, que procurou descrever o processo formativo de uma dança "pura" somente através da análise dos vários elementos estruturais e rítmicos que a condicionam. "Modern art, by freeing our thinking from the tyranny of subject matter, has given aesthetics the opportunity and the duty of examining the expressive meaning of formal or perceptual qualities... The elusive medium of the dance, in which a similar withdrawal from story-telling has taken place, has been insufficiently exploited by the theorist..."

7. A literatura sobre estas formas de dança "pura" é relativamente vasta. Lembro aqui: ELISABETH SELDEN, *Elements of the Free Dance*, A. Barnes, Nova York, 1930.

8. CECIL SHARP, *The Dance*, Minton Balch, Nova York, 1924. Ver também T. MEYER-GREENE, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton, 1947.

me estético do problema da dança como linguagem artística peculiar e autônoma. É por isso que só podemos nos limitar a poucas referências ao assunto.

Em contrapartida, maior interesse parecem ter, a nosso ver, as tentativas de algumas personalidades isoladas, mas consideravelmente destacadas, que procuraram resolver o problema da dependência ou não da sua arte em relação a elementos de conteúdo psicológico, didático, rítmico. É o caso, por exemplo, de Jacques Dalcroze[9], que, em sua ginástica rítmica, tentou dar um desenvolvimento todo particular ao ritmo, entendido como uma das capacidades específicas do temperamento humano.

O estudo por ele feito do ritmo corpóreo ligado à interpretação de trechos musicais deveria conduzir a uma educação do corpo através do ritmo musical, ao mesmo tempo que a uma educação do sentido musical através do ritmo corpóreo. A associação entre os ritmos do nosso organismo e o ritmo de uma composição musical certamente não está livre de misteriosas ligações. Como observa Friedrich Struwe[10] em seu tratado, a afinidade particular entre eles talvez resida na impossibilidade de uma medição matematicamente exata tanto do ritmo musical como do ritmo fisiológico, uma vez que tanto as leis estéticas como as leis fisiológicas quase sempre fogem a uma precisa verificação científica.

Ao lado dos que, como Dalcroze, Rudolf Bode[11] e Struwe, buscavam no ritmo a verdadeira essência da dança, outros dançarinos e estudiosos adotavam motivos clássicos (como Isadora Duncan e as suas alunas Maud Allen, Wiensenthal, Dombroska) ou buscavam exprimir através da dança sensações subjetivas e íntimas, exaltando a urgência de uma exasperação do sentimento através do estudo do ritmo e das atitudes explorados em sua pureza e destituídos

9. JACQUES DALCROZE, *Rhythmus, Musik und Erziehung*, Schwabe, Basiléia, 1921. Cf. também *Der Rhythmus, ein Jahrbuch*, Dresden-Hellereau, Iena, 1911-1912; ELFRIEDE FREUDEL, *Rhythmik, Theorie und Praxis d. körperl.-musikal. Erziehung*, Munique, 1926. Dalcroze chegou à sua teoria sobretudo depois de ter constatado em seus alunos a falta de uma "sensibilidade rítmica" diante da música e depois de ter-se dado conta de que através da educação ao ritmo do corpo, a sensibilidade rítmico-musical também acabava crescendo.

10. FRIEDRICH STRUWE, *Erziehung durch Rhythmus in Musik und Leben*, Baerenteiter Verlag, Kassel, 1930, p. 28: "Eine Erziehung durch Rhythmus beruth... nicht auf dem Intellekt noch auf irgendwelchen ausserlichen Fertigkeiten, sondern auf dem Erleben. Erziehung durch Rhythmus heisst darum: durch Erleben rhythmischer Vorgange die rhythmischen Anlagen unser rhythmisches Vermogen zu uben und zu starken derart, dass unsere gesamte Lebensfuhurng von seiner ordnenden Kraft durchstromt werden kann."

11. Cf. R. BODE, *Ausdruckgymnastik*, Munique, 1925.

de todo acompanhamento musical, como no caso de Wigman, certamente uma das mais audazes reformadoras da dança. Na mesma direção trabalhou também uma das suas melhores alunas, Hanja Holm, que renunciou da mesma forma ao acompanhamento musical e buscou especificar uma espécie de sintaxe espacial. Outros como Martha Graham e John Martin tentaram ampliar os seus meios expressivos adaptando-os a um gênero de linguagem mais compreensível, mesmo fora dos círculos iniciáticos restritos. Outros ainda, como Lifar, Milloss, Jooss, Tieben, Kreutzberg, em épocas relativamente recentes desenvolveram sobretudo o aspecto coreográfico e teatral da dança.

6. *A dança eurrítmica*

A *eurritmia* pode ser considerada uma categoria bastante particular. Com este nome, foi batizado um gênero de dança idealizado e desenvolvido por Rudolf Steiner, cujas principais leis estão reunidas em dois volumes dedicados um à eurritmia musical, o outro à eurritmia "falada"[12].

Trata-se, porém, segundo Steiner, não de uma dança a ser acrescentada às já existentes, mas de uma "nova arte" que formaria uma espécie de ligação entre música, poesia e dança. De fato, seu autor distinguiu dois gêneros de eurritmia: a *Spracheurythmie* e a *Toneurythmie*.

Não posso, é claro, demorar-me aqui a respeito das técnicas bastante complexas dessa arte e das motivações ocultas, didáticas, terapêuticas, a ela ligadas. É sabido que Steiner a incluiu no amplo estudo que dedicou às demais artes e no qual as diversas artes são

12. RUDOLF STEINER, *Eurythmie als sichtbarer Gesang*, Dornach, 1927, e *Eurythmie als sichtbare Sprache*, Dornach, 1927. Ver também: *Sprachgestaltung und dramatische Kunst*, Dornach, 1926. De considerável interesse é a representação dos movimentos correspondentes aos intervalos que não são — como no caso das letras ou dos sons — movimentos "fixos", mas movimentos de "percurso", de modo que todo o corpo acaba participando através de uma "gestão" especial da interpretação do intervalo musical relativo. Não passará desapercebido, a este respeito, como é dada desta maneira maior importância musical ao valor intervalar do que ao valor de cada nota isolada. Portanto, enquanto para Dalcroze, a rítmica tinha, mais do que qualquer outra coisa, um valor como educação para "sentir musicalmente" e, para outros cultores de "ginásticas rítmicas" (como Bode), tratava-se sobretudo de uma educação do corpo, na eurritmia tende-se a uma integração das diversas artes colhidas em seu momento formativo e, portanto, fixadas através do gesto em seu devir.

consideradas mais por seu valor histórico-iniciático e psicológico didático do que por aquele que poderíamos definir "estético" ou filosófico. Portanto, inclusive no caso da eurritmia, sempre se fala relativamente às complexas considerações de uma cosmologia e de uma antroposofia que visam reinserir o homem numa relação mais harmônica e consciente com a natureza sensível e supra-sensível. Mas, no que diz respeito ao que pode nos interessar aqui — uma análise da linguagem técnica da dança —, parece-nos que algumas das noções desenvolvidas nos tratados de Steiner tenham uma considerável eficácia. O mesmo deve-se dizer das relações de determinados movimentos "fixos", que constituem uma verdadeira semântica, da qual os dançarinos se servem quando necessitam de "interpretar" tanto um passo poético como um passo musical. Trata-se de movimentos que correspondem a cada vogal e a cada consoante do alfabeto ocidental (com possibilidade de numerosas variantes, conforme as línguas interpretadas) e de outros movimentos que correspondem à escala musical cromática, bem como aos principais intervalos (segunda, terça etc.). Naturalmente, cada um desses movimentos serve mais como "material bruto" no qual o eurritmista deverá introduzir a sua "interpretação" pessoal ou coral (de fato, está prevista tanto uma *eurritmia solista*, como uma *eurritmia coral* ou polifônica, como se preferir defini-la). Os movimentos a que nos referimos não são, de resto, puramente mecânicos ou arbitrários, mas têm sua origem em antigas representações, em assimilações complexas aos componentes formais do nosso ou de outros alfabetos, enquanto outros movimentos particulares se inspiram em signos planetários ou zodiacais.

Não pretendo me manifestar aqui sobre a eficácia artística e a praticabilidade desse método ainda muito pouco conhecido e experimentado por nós; interessa-me, porém, observar que se deveria considerar com maior atenção sobretudo a possibilidade desta mistura e, também, da identificação das linguagens diversas e normalmente separadas da música e da poesia que, através do "instrumento" corpo humano, podem chegar a um ponto de encontro vital e a uma síntese feliz entre movimento, som e palavra.

Queira-se ou não considerá-la uma arte em si, eurritmia como quer que seja, também denuncia esta particularidade da nossa época que é a mistura e a contaminação voluntárias de uma arte com a linguagem de outra. E, no que diz respeito às suas aspirações didáticas e terapêuticas, coloca o problema de uma possível reintegração da arte a uma função ainda mais ética do que tem hoje e cujos

segredos e vantagens os tempos antigos viram. Ou seja, ela torna a ligar a arte àquela função *lúdica* ou *ludiforme* a que pude me referir em outra oportunidade[13].

13. Cf. minha comunicação ao III Congresso Internacional de Estética, Veneza, 1956: *Attività estetica e attività ludica*, agora nos *Atti del Congresso*, Turim, 1957.

V

AS ARTES DA PALAVRA

1. Qualidade metafórica da linguagem literária

A poesia, mais ainda do que as outras artes — exatamente pelo fato de estar ligada à palavra, a esse veículo significante — encontra-se hoje em dia em uma situação de extrema perplexidade.

De fato, para o artista da palavra, não é possível libertar-se dos significados, dos "conteúdos", das múltiplas metáforas em contínua renovação que a língua falada e escrita apresentam e que constituem a própria medula e a principal razão de ser dessa arte. E é por isso que, mesmo as teorias estéticas mais rigorosamente abstratas que se decidiram a considerar *também* a poesia válida não por seus conteúdos e seus significados conceituais, mas por seu exclusivo valor fonético, convenceram muito pouco o público e os críticos.

A palavra, esta sublime prerrogativa humana, não pode ser identificada em si com a arte, mas tampouco pode ser rebaixada às suas meras componentes sonoras, rítmicas, acústicas. Se a qualidade metafórica da linguagem precede, em vez de seguir, a sua concretização[1], se é justamente a imagem translata que aflora na mente hu-

1. As opiniões acerca do surgimento e da constituição da metáfora são as mais diversas. Alguns consideram que o aparecimento dessa forma precede o do vocábulo concreto, exatamente pela pobreza das línguas primitivas obrigadas a metaforizarem os vocábulos mais elementares. Ver, por exemplo, OWEN BARFIELD, *A Study in Meaning*, Londres, 1928, que considera a metáfora como uma volta à capacidade mítica do homem primitivo, e também J. MIDDLETON MURRY, *The Problem of Style*, Londres, 1925, que se opõe à noção de metáfora como elemento comparativo e chega mesmo a descrevê-la como "a mode of apprehension". Mesmo de acordo com Langer, a metáfora é um dos exemplos mais típicos da nossa faculdade de fazer uso de "símbolos apresentativos". Isso avalizaria a sua teoria, segundo a qual a língua falada não seria floreada de metáforas, em um segundo tempo, mas, ao contrário, a linguagem primitiva é que surgiria da metáfora, a qual, em um segundo momento, iria desaparecendo até ceder o lugar a imagens mais concretas. Essa opinião corresponde em parte à de Vico sobre a origem das línguas.

O interesse concedido pelos estudiosos americanos à metáfora foi considerável nestes últimos anos. Remeto ainda ao meu ensaio, já citado, *Simbolo e metafora quali strumenti di comunicazione in estetica*, Comunità, Milão, 1958; ver também

mana antes de se transformar em conceito, temos, nesse caso, a comprovação inclusive de uma qualidade poética íntima das diversas línguas, que, antes de serem discurso científico, discurso lógico, são discurso poético[2]. Mas tudo isso ainda não bastaria para nos convencer de que um conteúdo preciso, ainda que imagético, deva ser considerado essencial inclusive para o próprio aspecto metafórico e simbólico da língua.

Tratando-se de poesia e de literatura (quanto àquilo, é claro, que ambas têm de artístico), não é possível, como no caso das demais artes, sequer aludir sumariamente — aliás, sumarissimamente — ao seu percurso no tempo, à sua cronologia. Isso significaria resumir todas as histórias de todas as literaturas de todas as línguas. Enquanto, de fato, ao dizermos "arte neolítica", "arte suméria", "arte etrusca", conseguimos identificar um módulo plástico ou pictórico quase determinante, o mesmo não acontece quando falamos de "poesia grega", "romance americano", *bhagavadgita*, versículos do Corão ou da Bíblia etc. Em outras palavras, é exatamente por sua particular latitude semântica e pela riqueza dos seus conteúdos conceituais que a arte da palavra foge a toda catalogação aproximativa. E não seria admissível traçar as suas etapas, ainda que apenas as essenciais, como julgamos oportuno fazer ao falar da música ou da pintura. Mesmo porque é sempre impreciso o que nela deve ser considerado arte ou crônica, religião ou política, autobiografia ou norma jurídica. E gostaríamos de reafirmar que, com freqüência, assume valor artístico para nós, sobretudo nas artes da palavra, aquilo que, para os antigos, foi apenas um elemento didático, religioso, político. Mesmo restringindo nossa investigação apenas à poesia, acabaremos por nos surpreender ao constatar quão fre-

PHILIP WHEEL-WRIGHT, *The Burning Fountain*, Bloomington, 1954, e o ensaio de LUCIANO GALLINO, *Kenneth Burke e la critica americana*, "Studi americani", 3, 1957, onde são analisados alguns motivos relativos à metáfora. Ótimo também o capítulo *Metaphor* de PAUL HENLE, no já citado *Language, Thought & Culture*, em que o autor analisa a distinção traçada por Richards entre "veículo" e "conteúdo" da metáfora e, depois de lembrar a antiga distinção de Peirce entre maneira simbólica e icônica de significação, chega a admitir também na metáfora a presença de um elemento icônico. Afinal, afirma Henle, "the function of metaphor is to extend language, to say what cannot be said in terms of literal meaning alone" (p. 186), o que corresponde ao que já havia afirmado KENNETH BURKE (*A Grammar of Motives*, Prentice-Hall, 1945, p. 503): "Metaphor is a device for seeing something in terms of something else."

2. Cf. FRANCESCO FLORA, *Orfismo della parola*, Cappelli, Bolonha, 1953, p. 182: "A língua em si só é poética se for metáfora... Um objeto, um fato são por si sós inefáveis; e, quando se traduzem em palavras, já se transformaram em metáfora... A metáfora é metamorfose do objeto e do fato em uma esfera musical, e isso é a arte".

qüentemente a poesia de antigas civilizações tinha um significado e uma tarefa misteriosófica ou doutrinária, mágica ou disciplinar, e não apenas de "passatempo artístico", como acontece em nossos dias. É por isso que devemos necessariamente nos ater a constatar alguns dos elementos mais típicos desta arte de forma que eles se nos manifestam na poesia e na literatura da nossa época e limitando-nos às relativamente poucas línguas européias de que temos conhecimento.

Isso por si só, obviamente, é um grande limite. Toda vez que nos foi dado aproximar-nos, ainda que de maneira elementar, de uma das chamadas línguas secundárias (português, romanche ou friulano no caso das neolatinas; croata ou esloveno, no caso das eslavas; holandês ou dinamarquês no caso das germânicas), tivemos de constatar a presença de nexos morfológicos, sintáticos, sonoros, de todo imprevistos, que tornavam possível um aspecto inesperado e artisticamente impensado dos relativos idiomas. É fácil, portanto, imaginar que riqueza poética se aninha em complexos sistemas idiomáticos, como o chinês, o japonês, ou as línguas da Índia e da África. Provavelmente, esses elementos poéticos e discursivos estarão vedados para sempre às nossas possibilidades de investigação, como o estão às da maior parte dos estudiosos das coisas literárias e poéticas de cada língua. No entanto, não podem deixar de ser pelo menos imaginados por quem queira investigar o ser e o devir íntimos das artes, consideradas em toda a sua latitude expressiva.

Mas, limitando-nos assim às únicas e poucas línguas européias e às obras que constituem hoje em dia o maior motivo de interesse estético, acredito seja possível afirmar pelo menos uma coisa: em nossos dias, com o aumento contínuo da utilização prática e técnica da língua, o setor que diz respeito à estética se tornou extremamente restrito e despojado. Apenas algumas contribuições que, vez por outra, chegam de setores aparentemente distantes e inexplorados, apenas a contínua modificação das línguas através da linguagem cotidiana e "vulgar", faz com que se assista a uma contínua metamorfose da arte da palavra e que se possa discorrer a respeito de um seu devir. E é exatamente alguns dos aspectos mais delicados e vitais desse devir que gostaríamos de identificar.

2. *A comunicação através da linguagem*

O problema da comunicação, portanto, diz explicitamente respeito ao próprio núcleo da linguagem e seria inconcebível admitir

uma forma de arte em que ela estivesse de todo ausente[3]. O fato de tal comunicação estar destinada a sofrer com o tempo incontáveis e imprevistas extensões e imposições, de, com o passar dos anos, com a acumulação dos costumes e das modas lingüísticas, o significado de um poema, de uma frase, de um vocábulo ir se alterando, não tolhe que apenas a presença de um poder comunicativo intersubjetivo na base do próprio vocábulo poderá nos permitir identificar o seu valor artístico, que será mudo e totalmente apagado quando tal qualidade não mais aparecer.

Nos últimos tempos, todavia, ganhou cada vez mais espaço, sobretudo nos países anglo-saxões, uma tendência a analisar o elemento simbólico e metafórico, inclusive no que diz respeito ao problema da comunicação, quase separando a qualidade comunicativa e informativa extra-estética (inerente ao aspecto semântico normal da língua) de uma qualidade comunicativa artística ligada, esta sim, a um elemento simbólico.

Em outro escrito[4] procurei analisar mais detidamente as teorias que autores como Langer, Morris, Richards etc., avançaram a este respeito. No presente trabalho, limitar-me-ei a mencionar que se deve sobretudo a I. A. Richards a iniciativa de atribuir um valor estético a uma poesia apenas quando esta também tenha uma qualidade semântica precisa[5]. Mesmo mantendo firmemente distintos os *statements* (asserções) poéticos e científicos, considerando os primeiros como pseudo-asserções impossíveis de verificar e cujo valor é preponderantemente emocional (enquanto as verdadeiras asserções científicas são nitidamente referenciais e verificáveis).

---

3. Segundo GEORGE BOAS, *Communication in Dewy's Aesthetics*, JAAC, XII, 2, não seria necessário admitir a presença constante da comunicação, uma vez que ao lado de uma arte que comunica (*art of communication*) haveria uma arte que oculta (*art of concealement*), uma arte que prefere não transmitir a outros as experiências de seu autor. Embora essa opinião possa parecer apropriada para algumas obras recentes no campo das artes visuais ou da música — onde, além do mais, trata-se de um gênero de "comunicação" total ou preponderantemente aconceitual —, acreditamos que seja difícil aceitá-la para as artes da palavra.

Entretanto, sem sombra de dúvida, muitas correntes poéticas recentes pareceriam dar razão à opinião de Boas. Basta ter em mente a tão discutida poesia hermética italiana (acerca da qual remetemos ao ótimo ensaio de MARIO PETRUCCIANI, *La poetica dell'ermetismo italiano*, Loescher, Turim, 1955, que analisa e resume seus motivos essenciais. De fato, como observa Petrucciani: "A poesia jamais é obscura; a expressão 'poesia hermética' é... uma contradição em termos" (p. 248). No entanto, Boas escreveu que a poesia "suporta a clareza tão-só como anteparo e cifra da escuridão". Será preciso, portanto, distinguir entre "dificuldade" e "escuridão" gratuita.

4. Cf. o meu *Simbolo Comunicazione Consumo*, Einaudi, Turim, 1962.

5. I. A RICHARDS, *Principles of Literary Criticism*, 1934 (trad. it. *I fondamenti della critica letteraria*, Einaudi, Turim, 1961); e *The Philosophy of Rhetoric*, 1936.

Levando mais adiante as argumentações de Richards, Burke[6] veio a considerar a linguagem poética como essencialmente simbólica, atribuindo a isso a nossa capacidade de realizar essa sua valência simbólica a cada nova leitura.

Não há quem não veja que semelhantes observações visam distinguir a língua utilizada como instrumento de informação bruta ou mesmo específica e científica, daquele particularíssimo utensílio que pode ser manipulado apenas pelos delicados dedos do poeta e que o fruidor conseguirá, por sua vez, utilizar contanto que respeite as suas normas e os seus hábitos.

E isso, de resto, nos traz à mente o conhecido episódio daquele coronel (ou general) francês que julgara oportuno "traduzir para o francês" *Les Palmes* de Valéry; ou seja, oferecer uma versão "literária" em bons hendecassílabos tradicionais do significado referencial do célebre poema, deixando completamente de lado o valor emocional, metafórico — simbólico, em uma palavra —, implícito nos autênticos e "intraduzíveis" versos do poeta.

A própria Langer, em sua distinção dos símbolos em discursivos e não-discursivos (apresentativos) (os primeiros, correspondentes à linguagem falada — língua —, são ligados a conotações fixadas pela convenção, articuladas e traduzíveis; já os segundos são intraduzíveis e global, "gestalticamente", válidos), destinou a palavra poética a uma função que acaba perdendo muito de seu valor significativo para conservar apenas aquela *significância* (à Clive Bell) que preferimos ver atribuída mais a obras musicais ou plásticas do que a obras literárias. E é talvez para tentar resolver este impasse que Empson atribui uma importância até excessiva justamente àquele conceito de *ambigüidade* que deriva da linguagem poética a partir de sua coincidência apenas parcial entre significado e significância. De fato, para Empson, é justamente nos significados múltiplos — nas *plurisignifications*, nos *puns*, nas metáforas, nos *transfers*[7] — que está muitas vezes escondido o cerne da qualidade artística da linguagem literária e poética, o qual comunica, sim, mas através de um gênero de informação paradoxal bem distante daquela passada pela linguagem científica e matemática. Portanto, o caráter ilógico, ambíguo, multissignificante, metafórico, pode às vezes ser um equivalente àquele caráter simbólico da palavra poética, que, de outra forma, seria reduzida à banalidade do nosso discurso cotidiano. Já

6. KENNETH BURKE, *The Philosophy of Literary Form*, Louisiana University Press, 1941.

7. W. EMPSON, *The Structure of Complex Words*, New Directions, Nova York (sem data); e também *Seven Types of Ambiguity* (trad. it. *Sette tipi di ambiguità*, Einaudi, Turim, 1965).

tive oportunidade de avançar hipóteses análogas, quando quis considerar aquele elemento que me agradou definir como "assintaticismo" na poesia moderna.

3. *O assintaticismo na literatura moderna*

Quando, há alguns anos,[8] arrisquei a hipótese de um novo elemento de eficácia poética identificável em muitas obras contemporâneas, a que indiquei com o nome de *assintaticismo*, pretendi dar a esse termo um valor bastante amplo e, ao mesmo tempo, específico, isto é, que abrangesse tanto o desvio dos nexos gramaticais do verso e da prosa em relação ao nexo sintático normal, como o desvio do *ductus* do pensamento informador do verso e da prosa em relação ao nexo "lógico" normal a que costuma estar submetido. Em outras palavras, é evidente, desde as últimas décadas do século passado, e mais ainda em tempos mais recentes, que a poesia percebeu a urgência de contornar e superar as barreiras que lhe eram infligidas por uma teia lógico-sintática demasiado densa. Sobretudo em línguas como o inglês — mas também nas outras línguas européias mais importantes —, as imposições da sintaxe tradicional (e fique bem claro aqui que não me refiro à "dimensão sintática", no sentido que Morris empresta à palavra, ainda que, em última análise, esse discurso também diga respeito a essa dimensão da semiótica) são tão gravosas, que muitas vezes tornam extremamente pesada toda virtude imagética do verso. Todos sabem que, às vezes, uma única palavra, uma única interjeição, um verbo, um adjetivo isolado e suspenso no vazio no discurso é mais eficaz do que toda uma frase articulada e conseqüencial. Mas, infelizmente, aquilo que é fácil e freqüente na língua falada torna-se carregado de inconvenientes e de equívocos na língua escrita, sobretudo em idiomas como o italiano, em que ainda dominam ferrenhas leis herdadas do latim.

Considero que foi esta vontade de libertar a linguagem literária de sua pompa e, sobretudo, de torná-la mais parecida com a verdadeira "linguagem pensada", que induziu escritores como Joyce, Gertrude Stein, Gottfried Benn, Sartre e todos aqueles que os seguiram nesta trilha a abandonar as leis coercivas das gramáticas. E isso levou à freqüente inserção de trechos de "pensamento falado" nos textos, às bruscas passagens do conto narrado ao "vivido", do diálogo relatado ao diálogo em andamento, da narração na primei-

8. Cf. o meu *DT*, p. 159.

ra pessoa à narração na terceira. É fácil, e até demasiado óbvio, aproximar este gênero de desagregação lingüística daquilo que aconteceu em outras linguagens artísticas. Basta lembrar certas formas de atonalismo musical anteriores à reforma dodecafônica, quando a tentativa de infringir as regras demasiado pesadas da harmonia tradicional levaram muitos músicos a criar uma trama musical extremamente frouxa, em que era possível notar saltos de tonalidade não preparados, bruscos retardos não resolvidos etc. Ou considere-se a indeterminação harmônica, utilizada com tanta freqüência pelos hexatonalistas (Debussy, Ravel). Da mesma forma, nas artes figurativas verificava-se naqueles mesmos anos uma cisão da imagem figural, uma desagregação dos nexos construtivos normais da figura, que estava destinada a triunfar nas obras dos cubistas e dos futuristas.

4. Hermetismo, assintaticismo e analogismo

Mas, prescindindo destes parelelismos que não devem ser levados além da medida e precisam ser encarados com a máxima cautela (uma vez que toda comparação por demais minuciosa entre as diversas linguagens artísticas só pode ser duvidosa), devemos considerar, ao contrário, com maior precisão o valor do assintaticismo na poesia moderna da forma como ele se nos apresenta atualmente.

A "livre-palavra" futurista nada mais foi que uma primeira tentativa revolucionária e um tanto ingênua de infringir as regras da língua, o mesmo podendo-se dizer de certas tentativas dadaístas de Arp e de certas experiências surrealistas de Tsara ou de Desnos. Mas aquilo que nos anos em torno de 1915 poderia parecer, e era efetivamente, jogo, pretexto polêmico, arrojo, tornou-se a seguir norma e costume. Hoje, entre os muitos elementos da prática poética também devemos incluir essa importante possibilidade de utilizar a palavra além dos seus próprios requisitos de "discursividade lógica", a palavra prenhe do que poderemos definir como "lógica poética", ou seja, uma lógica na qual os nexos conseqüenciais são, no mais das vezes, confiados a fatos associativos, assimilações de sonoridades similares, que criam ligações e nexos imagéticos inclusive fora da própria língua empregada, através do recurso a idiomas estrangeiros e longínquos, a vocábulos de gíria, de dialeto, de novo

cunho publicitário, científico, técnico e, sobretudo, através do insistente — e muito analisado — emprego do *analogismo*[9].

Talvez eu tenha ampliado excessivamente o campo e o valor que havia de início atribuído ao termo de "assintaticismo", mas parece-me que ele possa realmente ser tomado como elemento enquadrador de toda uma maneira de sentir e de expressar próprias da nossa era e ligada a outros fenômenos típicos como, por exemplo, o hermetismo italiano.

Outros exemplos que poderemos facilmente incluir no território do assintaticismo são a gigantesca obra de Joyce (tanto o *Ulisses* como *Finnegans Wake*, em que a utilização de um material lingüístico extremamente móvel e dúctil, é um meio contínuo de evasão da rigidez conceitual e sintática) e aquele curioso poema em prosa que é o *Locus Solus* de Roussel; entre as obras italianas, o *Pasticciaccio* de C. E. Gadda, em que podemos assistir a toda uma gama de passagens entre o jargão dialetal, a língua falada, o falso dialeto, o pensamento falado e o comentário pensado pelo próprio autor, que constituem um outro aspecto de assintaticismo, aquele criado pelo uso de um jargão com a finalidade de obter um efeito literário particular (temos exemplos disso, aliás previsibilíssimos, em Raymond Queneau, Pier Paolo Pasolini, Faulkner, para citar apenas

9. Cf. FRANCESCO FLORA, *op. cit.*, p. 386: "O analogismo, de relação elementar de comparação, realizada suprimindo-se o sintático 'como', a palavra — arrepio sonoro — solitária e aleatória, são modos que combinam com a sensibilidade dos leitores de hoje, que, todos eles, buscam vagamente na poesia a brevidade hermética, porque o hermetismo enobrece aquela pouca resistência da mente, dando a ilusão de ter tocado, com tão fulminante droga de pequenas palavras, as profundezas mais escuras, tão escuras que se tem o direito e a elevada desculpa de nada entender dela..." Entretanto, apesar desta sua violenta crítica ao hermetismo, Flora mostra ter compreendido muito bem o valor do analogismo, uma vez que continua (p. 387): "A técnica analógica entende a palavra como uma vibração atômica indefinida e refere a ela todo o valor do sentimento não esclarecido, mas deixado nessa sonolência por gosto físico. É uma relação de sensações imprecisas que desfruta daquela aproximação para ter uma mais nova e mais imprecisa sensação". Todavia, conclui com uma ulterior condenação, à qual pensamos só se possa subscrever em alguns casos limites, mas não taxativamente: "É arte, portanto, de vida, não de poesia. É busca de arrepios, não lírico conhecimento de afetos. Prefere sons cansados e, diria eu, metafóricos, em que as palavras não dêem objetos, mas acordes de objetos distantes a ponto de ficarem ambíguos, porque nessa ambigüidade está o prazer". Vemos que, nisso, a opinião de Flora coincide com o que observamos na primeira parte a respeito da importância que a ambigüidade pode assumir como elemento artístico e, portanto, poético. A respeito das relações entre analogismo e hermetismo, ver o excelente capítulo *L'analogia* na *op. cit.* de PETRUCCIANI.

alguns nomes; mas poderíamos nos referir a toda a poética do hermetismo[10]).

De resto, uma das prováveis razões do surgimento do assintaticismo na literatura deve ser buscada também na poderosa influência exercida pelo cinema sobre a nossa arte. Como terei oportunidade de apontar no capítulo a ele destinado, foi exatamente o cinema que nos habituou a bruscas "mudanças de conseqüencialidade lógica" no contexto do seu discurso narrativo, a deslocamentos de lugar e de tempo, que para um espectador não habituado poderiam parecer absurdos. Esse "assintaticismo" e esse "assincronismo" cinematográficos foram muitas vezes transpostos com toda naturalidade ao romance produzindo efeitos análogos, que, por outro lado, incidiram profundamente sobre a estrutura sintática do contexto.

---

10. Na mesma ordem de idéias podem se enquadrar aqueles exemplos de "bivalência do adjetivo" a que se refere PETRUCCIANI (*op. cit.*, p. 194) e da qual nos é oferecido um típico exemplo com o verso de Quasimodo: "Subo vértices aéreos precipícios". Da mesma forma, podem ser considerados aqui outros "truques" aceitos pelo nosso hermetismo, como "as construções livres da conexão sintática, os ablativos absolutos, ou outras construções 'absolutas' tão freqüentemente recorrentes na lírica hermética" (p. 196), e, ainda citando Petrucciani: "Lembrem os tracinhos e os parênteses... que abraçam um âmbito... de imagens, inserindo-o mas, ao mesmo tempo, erguendo-o do fluxo do período lírico: libertação do sulco sintático... como em Ungaretti: 'As usadas ruas / — Loucos os meus passos como os de um autômato — / que outrora de encanto se moviam' (*Folli i miei passi*)."

Mas, se, abandonando o âmbito do hermetismo propriamente dito, nos aproximarmos da lírica italiana, inclusive a mais recente, encontraremos a cada passo exemplos análogos.

Efetivamente, para nos valermos de uma iluminada frase de Anceschi (LUCIANO ANCESCHI, *Lirica del Novecento*, Vallecchi, 1953, p. III): "O esforço crítico de adequação da palavra... mostra ter-se servido sobretudo das duas diferentes doutrinas e práticas fundamentais, que são a *analogia* e a *objetivação emblemática*."

Ver ainda estes exemplos recentes: "Mede o relógio de areia e as pegadas desiguais / da ânsia. O estímulo do mar, além de mim / em meu canto se espraia" (Alfredo Giuliani, *I giorni aggrappati alla città*). "Este é um dia de festa que te exila / na soleira de amor e do adeus / a duas mãos de mulher que vistes / hesitar um instante entre as pérolas / de um curto colar / pareciam dizer / para nós a vida é sempre mañana" (LUCIANO ERBA, *Domenica in albis*).

Entretanto, muitas vezes, mais do que no paradoxo ou no "erro" sintático, é na insólita indeterminação temporal, na ambigüidade do início ou do final, que esta nova poesia revela a sua renovada capacidade expressiva, confiada não mais apenas à "palavra poética", mas a uma espécie de "retardo não resolvido" (para utilizar uma expressão tirada do jargão musical).

Outro aspecto significativo de muita nova poesia é o uso de material "encontrado" de uma forma não diferente daquilo que aconteceu em certas obras visuais modernas. Por isso, a colagem de trechos tirados da linguagem científica ou jornalística, ou a inclusão de palavras estrangeiras, doutas, não mais usadas (como em Edoardo Sanguinetti), ou até mesmo a interpolação de trechos heterogêneos (como em Balestrini) ou de *slogans* publicitários (como em Pignotti) acaba conferindo à composição poética um valor expressivo particular.

O problema do assintaticismo nos leva a reconsiderar a questão do "peso" que é oportuno atribuir à participação conceitual, por parte do leitor, de uma composição poética; problema aparentemente simples, mas em torno do qual as controvérsias não foram desprezíveis[11]. De fato, muitos autores pretenderam negar toda importância, ou quase toda, à identidade de *belief* entre autor e leitor; em outras palavras, negar todo e qualquer valor à conceitualização dos elementos poéticos, cuja "compreensão" deveria ser uma qualidade de todo diferente daquela que é oferecida pelo discurso, prático ou lógico comum. Tender-se-ia, pois, a negar ao texto poético todo valor "informativo" e transmissor de noções "verdadeiras"

Ver por exemplo o seguinte trecho de E. SANGUINETTI, *Purgatorio de l'Inferno*, "Il menabò", nº 8, 1962 (Feltrinelli, Milão, 1964): "Através de Hebecrevon, Lessay, Portbail, St. Sauveur (embaixo de chuva/sempre); depois Edith disse que eu não era gentil (porque não escrevia, como Pierre, / a ela, quelques poèmes); (e que não devíamos partir) Micheline / nos julgou muito simples; e Edith e Micheline, quando eu disse que não a havia / traído (minha mulher), quiseram acreditar"; etc. Ou, então, a seguinte poesia de LAMBERTO PIGNOTTI, *Nozione di Uomo*, Milão, 1964, p. 148: "A constante melhoria das instalações / permite-nos hoje fabricar poesia / não com os costumeiros temas banais e esperados / mas com soberbas soluções expressivas / com força e eloqüência de detalhes / em um ritmo denso e apaixonante. / Do ciclo produtivo excluímos / a natureza e o sentimento / para introduzir materiais mais sólidos, duradouros e modernos / como a tecnologia e os seus derivados / a nossa poesia é resistente aos choques."

E, ainda, de NANNI BALESTRINI, *Come si agisce*, Feltrinelli, Milão, 1963, p. 49. "Sem retorno colando no colo da garrafa, na estação das pragas / (o texto é redigido em uma linguagem corrente, com ortografia correta) / e continuamos em todo caso e sem nos perder sem chegar sobre a neve apodrecida / recomeçando, 'e enquanto estamos andando com dor de cabeça' (a original lição) / a história (os óculos) a natureza (para sempre) o fazer (pisoteados) / e caminhamos silenciosos sobre solas de feltro. Arthur está descalço."

Não é preciso chamar a atenção para como, neste caso, sob o aparente conformismo métrico dos versos, se ocultam numerosos exemplos de assintaticismo, de analogismo e, sobretudo, de "ambigüidade", pela possibilidade de associar entre si, quer sintática, quer semanticamente, algumas palavras e algumas frases de maneira diferente e sempre com uma margem de incerteza, que justamente torna tais associações mais preciosas.

11. Ver o ensaio de H. D. AIKEN, *Some notes concerning the Aesthetic and the Cognitive*, JAAC, XIII, 3. Ou, talvez, pudéssemos aceitar a opinião de que efetivamente a língua poética é — contrariamente ao que é a linguagem lógica ou científica — um "sistema semiológico regressivo", segundo afirma ROLAND BARTHES, *Mythologies*, Éd. du Seuil, Paris, 1957, p. 241: "La poésie contemporaine est *un systhème sémiologique régressif*. Alors que le mythe vise à une ultra-signification... la poésie tente de retrouver une infrasignification, um état présémiologique du langage: bref elle s'efforce de retransformer le signe em sens: son ideal... serait d'atteindre non au sens des mots, mais au sens des choses mêmes". "C'est pourquoi notre poésie moderne s'affirme toujours comme un meurtre du langage..." Frase aparentemente cruel, mas que me parece bastante eficaz, uma vez que, em nossos dias, só "matando" cada vez a expressão corrente de que se serve, a poesia consegue recriá-la como expressão poética renovada.

e plausíveis; o verso não seria capaz de fazer asserções e, portanto, não teria nenhuma importância o fato de o *belief* do autor — se é que haveria um — coincidir com o sugerido ao leitor pelo próprio verso. É óbvio que esta exaltação de uma não-conceitualização da obra literária e, mais especificamente, poética leva a absurdos que são fáceis de rebater, mostrando que a poesia — de Lucrécio em diante — foi *também* capaz de proporcionar verdadeiras "informações" e de ser um veículo de comunicação, como de resto o é toda obra de arte, até mesmo uma pintura abstrata, que, através de sua "signicidade", poderá ser capaz de nos transmitir um conteúdo racionalizável. Naturalmente recai-se aqui no dilema a que já me referi: o elemento metafórico, translato, simbólico é ou não "veículo" do significado (aliás, melhor diríamos, da "significância" poética)?

5. *Crise da linguagem literária*

A presença em nossos dias de uma típica condição de crise de linguagem literária e das relações entre escrita poética e narrativa é evidente, sendo especialmente aguda em nossa língua, talvez como decorrência da grave crise devida à passagem da expressão dialetal à literária, talvez pela antiguidade do nosso idioma, que sofreu uma cristalização com certeza superior à de outras línguas neolatinas. O fato é que tal crise é evidente. Os exemplos, mesmo considerando o modesto panorama peninsular italiano, não faltam. Os exemplos italianos poderiam, de resto, ir de par com exemplos franceses, ingleses, alemães, etc. (basta pensar na busca característica de "jargões" individualistas por parte de escritores como Jean Cayrol, Queneau, Char, Céline etc., de americanos como Faulkner e Burroughs, de alemães como Benn, Arno Schmidt e Gunther Grass).

A inadequação lingüística a que se deve essa crise (e que, em música e em pintura, levou às notas polêmicas do abstracionismo e do atonalismo mais ou menos codificado) deriva justamente da falta de uma ligação entre a necessidade estilística já superada e aquela comunicabilidade que nas artes da palavra é mais urgente do que em outras. Não é, decerto, por mera busca de originalidade que Sartre, Dos Passos ou Gertrude Stein recorrem aos múltiplos "truques" das interpolações cronológicas, das alternâncias estilísticas (às quais fizemos referência a respeito do assintaticismo), das inserções de trechos "pensados" nos trechos narrados ou autobiográficos. E não foi

certamente por fútil passatempo que Joyce dedicou toda a vida a tentar alcançar uma escrita que fosse, a um só tempo, a soma das diversas formas verbais, faladas, pensadas, transmitidas, refletidas, que reunisse as linguagens doutas e vulgares, científicas e dialetais. No entanto, o próprio Joyce torna-se o testemunho mais trágico, em sua quase incomunicabilidade, desta crise da linguagem literária, da qual exemplos análogos nos são oferecidos pela *Berliner Novelle* de Benn ou por tantos *Cantos* de Pound.

6. Língua falada e língua inventada

Só se terá uma possibilidade de resolução desta crise, acreditamos, quando a língua falada se tiver tornado novamente identificável com a escrita; ou melhor, quando o uso de uma "linguagem literária", em vez de ser uma construção fictícia, poderá voltar a ser uma necessidade artística comunicável.

No romance, por exemplo, esta cisão entre língua falada e língua "inventada", entre significado e estilo, é particularmente percebida. Isso não significa que o romancista não deva ter e criar seu "estilo" próprio (pois, aliás, exatamente nisto consistirá a sua validade artística), mas que a invenção à qual hoje em dia ele se sente obrigado é quase sempre uma invenção que não tem confirmação na língua falada e que é sustentada apenas por premissas cultas, eruditas, ou por tolos exageros dialetais.

Considere-se, a título de exemplo, o uso que em nossa escrita literária se faz do verbo no passado remoto. No italiano — pelo menos na Toscana e em algumas regiões meridionais —, esta forma verbal ainda está viva na expressão corrente, mas não há quem não perceba sua fragilidade. Seu desaparecimento, não apenas dos dialetos, mas da língua falada das regiões setentrionais é uma prova do seu lento declínio. No entanto, quem quer que se ponha a escrever — mesmo da forma mais modesta, completamente livre de toda e qualquer veleidade literária — recai automaticamente no uso do passado remoto, sem sequer se dar conta de estar empregando uma forma verbal que jamais utiliza na linguagem corrente.

O mesmo se verifica a respeito do presente histórico e, em geral, a propósito daquela férrea e pedante *consecutio temporum* ainda prescrita pelas línguas neolatinas, mas que, ausente das eslavas, pelo menos em parte e em especial no russo, que não tem tempos compostos, possibilita-lhes um frescor e um imediatismo expressi-

vo muito maior, com a passagem brusca de um a outro tempo, sem que isso constitua "erro" gramatical.

A substancial diversidade entre as poéticas que precederam a metade do Ottocento e as atuais pode ser reduzida a uma diferença na relação entre forma literária e significado, entre "medium" expressivo da língua e sua utilização como significante, de maneira ainda mais clara do que acontece com a prosa. Disso não se deve concluir uma menor eficácia da poesia atual em relação à passada, mas apenas uma sua menor universalidade e compreensibilidade. De fato, a poesia "clássica" deriva de um pensamento em geral já bem definido, que dá vida a uma palavra que o traduz com exatidão e na qual, portanto, o intercâmbio entre pensamento e significado é quase automático. Já na poesia moderna, as palavras formam em sua problemática uma espécie de *continuum* formal bastante semelhante àquele *continuum* espacial, cromático, sonoro, ao qual já tive oportunidade de me referir outras vezes e que me parece verdadeiramente uma das condições mais típicas e menos consideradas da arte de hoje.

Nunca antes de hoje, creio eu, o léxico poético foi subvertido de maneira tão grave e profunda; nunca antes o referencial lógico perdeu tanto em favor do que eu chamaria de um referencial fonético-semântico. De fato, esta me parece uma das peculiaridades da linguagem poética moderna: ser estruturada ainda hoje com base em efetivos valores referenciais, sem os quais viria a cair toda possibilidade de compreensão e de comunicação, mas ser construída não com base no esquema lógico ao qual tendia em geral a linguagem clássica, e sim no esquema sonoro-semântico, isto é, naquele em que a relação acontece entre palavra e palavra, entre som e som, mais do que entre palavra e significado, entre som e significado. Somente a partir de tais relações vem se criando a autêntica palavra, o autêntico som, o autêntico significado, impossíveis de serem concebidos sem uma participação recíproca, mas também impossíveis de serem tolerados sem a liberdade estrutural que não admite mais o esquema pré-constituído da rima, do pé e o paradigma morfológico da sintaxe. O fato de que o valor atual dos diversos termos do discurso poético se deva antes às suas funções "verbais" recíprocas do que às suas funções lógico-sintáticas pode parecer desconcertante; no entanto, talvez seja a única justificativa possível para a inacreditável diferença existente entre a poesia de hoje e a de ontem. E, também, a única capaz de explicar por que algumas composições mantidas dentro de metros e formas tradicionais (Auden, Eliot etc.) ainda assim são atuais, ao contrário de outras que não souberam aceitar a função particularíssima de que é investida a linguagem poética de hoje.

Destruindo aqueles valores lógicos, morfológicos, sintáticos, que pareceram impossíveis de ser eliminados outrora, a poesia moderna faz com que, doravante, cada palavra adquira um valor novo e, em certo sentido, transfigurado pelas suas poderosas relações associativas e, portanto, não mais submetido à hierarquia dos valores lógico-sintáticos.

7. *Linguagem e jargão tecnológico e publicitário*

A maior parte dos nossos estudiosos não considera a importância sempre crescente de uma linguagem tecnológica que se vai formando quase sem que o saibamos e que abriga germes lingüísticos e literários de inacreditável eficácia. Mas os "puristas" da linguagem sabem apenas irritar-se e ofender-se por causa da criação e da adoção de algum neologismo, pela inserção de um vocábulo forâneo em nosso idioma, ou pelo uso não erudito de um termo técnico. Assim, ocorre que, após ter protestado diversos anos contra o uso de palavras como *autista* [motorista], *sportivo*, *touring*, *foot-ball*, *evidenziare*, *ridimensionamento*, *dettaglio*, *visualizare*, se dão conta de que tais termos tornaram-se de uso corrente e já são insubstituíveis.

Não se trata, entretanto, apenas da introdução de termos no antigo corpo de uma língua (como a nossa), talvez já cansada; trata-se, muitas vezes, também do jargão particular que veio se criando para determinadas ocasiões e cuja eficácia em certo momento, de estritamente técnico-especialista, torna-se metafórica e, portanto, poética, exatamente através de um mecanismo que é o oposto daquilo que se verificaria na origem primitiva das línguas, quando a metáfora precederia o uso concreto dos vocábulos. Considere-se, por exemplo, o jargão esportivo, financeiro, jurídico, científico, médico e até mesmo filosófico: palavras como *complexo*, *existencial*, *fenomenológico*, *censura*, *integração*, *consumo*, *processo*, *campo*; termos como *gol*, *zagueiro*; nomes de especialidades médicas, de mecanismos eletrônicos etc.[12]

Com o passar do tempo, será muito difícil distinguir os valores originais e autênticos daqueles que estas palavras foram adquirindo nas páginas da literatura jornalística, de vulgarização, popular.

12. Ver a respeito do problema dos jargões literários o meu volume *Nuovi riti, nuovi miti*, Einaudi, Turim, 1965, sobretudo o capítulo em que é examinado mais a fundo este problema.

Mas, afinal de contas, qual o mal em tudo isso? É, com certeza, muito melhor o enriquecimento com algumas expressões de uma língua que se tornou estéril e cristalizada do que a exatidão semântica e etimológica de termos destinados a uma minoria. O fato de que o *don't budge*! inglês ou o *bugianên* piemontês, ou o *me buliga* triestino, tenham a mesma origem etimológica — do latim *bulicare* freqüentativo de bollire [ferver], (donde as *acque bulicanti*) [águas ferventes: diz-se de certas termais. N.T.] — nada acrescenta, nem retira à eficácia semântico-sonora destas expressões tão opostas quando inseridas em idiomas diferentes, de maneira a se tornarem um verbo normal e aceito como o francês *bouger*, uma expressão alegremente plebéia como o vêneto *buligar*, uma expressão quase douta e refinada como a *acqua bulicante*, ou, ainda, uma dicção familiar e bastante plebéia como o inglês *dont't budge*.

A este respeito poderemos mencionar também a extensão particular de alguns valores (daquele que Max Bense chama "estilo tecnológico"[13]), a eficácia particular do cartaz publicitário, da publicidade em geral e de certo estilo burocrático-comercial, de seguros etc., que consegue adquirir em certas ocasiões uma eficácia desconhecida ao habitual estilo literário. Bense refere-se ao passo de Kafka onde a descrição da máquina de tortura e de seu funcionamento, na árida linguagem "tecnológica" e propositalmente neutra, acrescenta força e horror à cena, ou a outros exemplos como os proporcionados por Benn em seu *Ptolomäer* e em sua *Berliner Novelle*[14].

13. MAX BENSE, *Plakatwelt*, Stuttgart, 1952. Este pequeno fascículo antecipa diversas notações que serão mais tarde desenvolvidas e melhor teorizadas na *Aethetische Information* do mesmo autor. A respeito do estilo tecnológico, ver à p. 15: "Der technologische Stil, ein bemerkenswertes Mittel der expliziten Prosa der Plakatwelt, zeichnet sich durch das Eindringen der terminologischen Redeweise, den technischen Habitus der Bilder, Zaesuren und Perioden aus... (diese Plakatsprache), deren Geschichte noch nicht geschrieben ist, aber in zukunftigen Geschichte der Literaturen ein Kapitel der terminologischer Prosa, des technologischen Stils bilden wird". Entre os primeiros a dar-se conta do valor deste "estilo tecnológico", segundo Bense, estiveram Kafka (que dele se valeu, por exemplo, em certas descrições pontuais e meticulosas, como naquela que explica o mecanismo do carro na novela *Na colônia penal*) e, talvez ainda mais conscientemente, Gottfried Benn em seu livro *Der Ptolomaer*, em que muitas vezes são usadas formas de "jargão" que lembram certas indicações pseudocientíficas e propagandistas da indústria farmacêutica. Ver também, agora, o estudo da poesia tecnológica como é entendida por LAMBERTO PIGNOTTI, em "Civiltà delle macchine", 1965, e em "La Battana", nº 5, 1965.

14. Gottfried Benn — que certamente foi o poeta mais importante para uma renovação lingüística do alemão moderno — tinha plena consciência dos problemas técnicos e teóricos relativos à poesia. De fato, em seu "credo estético" constituído pela conferência *Probleme der Lyrik*, proferida na Universidade de Marburgo em 1951 (traduzida e publicada em italiano em "Aut-Aut", 9, 1952) enfrentou com extrema lucidez tais problemas. Eis, por exemplo, como precisa a origem de certa lin-

Para tomarmos exemplos italianos, poderíamos lembrar alguns *slogans* publicitários apresentados por uma revista de Sinisgalli, onde frases como "também são pródigas as águas dos rios lentos...", ou "O vidro parece virar borracha... as mais breves pressões deformam sua estrutura...", assumem uma importância que não hesitaríamos em definir como "poética".

Não deveria causar espécie que a poesia de hoje apóie-se e fagocite um gênero de prosa técnica deste tipo, que, até há poucos anos, poderia até ter parecido a antipoesia. Com efeito, a "valência" poética de uma palavra é tanto maior quanto mais esta palavra — conhecida, empregada e habitual — for extraída do seu contexto, replasmada em novos nexos associativos, transformada em suscitadora de imagens, metaforizada.

8. *Poesia concreta, visual, tecnológica*

Da mesma forma que a música passou do estágio monódico ao polifônico, também a poesia — ou melhor, a escrita poética — tende hoje a apoderar-se de novas dimensões. Isto é, tende a escapar da pobre linearidade da escrita ocidental para ampliar a sua orientação direcional, desenvolvendo-se para cima e para baixo, ativando o intervalo com a eventual utilização daqueles artifícios gráfico-tipográficos que permitem ao poeta acrescentar ao valor semântico da palavra e ao valor sintático da relação entre as palavras uma nova relação: a que deriva da articulação dos sinais entre si, mas justamente por seu valor gráfico (visual, além de fonético).

O fato de que em muitas destas poesias "concretas" a palavra seja entendida nas três dimensões — vocal, verbal, visual — é um princípio já observado desde as primeiras e bem conhecidas experiências de Mallarmé (com seu célebre e genialmente precursor *Um coup de dès...*), mas que somente depois do aperfeiçoamento por Max Bense de uma "informação tridimensional" alcançou um significado preciso. As análises dos textos são executadas, então, não mais apenas segundo critérios crítico-estilísticos antiquados, mas segundo uma investigação ao mesmo tempo *semiótica*, *topológica* e

guagem poética: "... mas estão à minha disposição também as expressões dialetais, as palavras de gíria introduzidas à força na consciência lingüística por duas guerras, completadas por vocábulos estrangeiros, por citações, pelo jargão esportivo, por reminiscências arcaicas. O eu que eu sou hoje, aquele eu que apreende mais dos jornais do que das filosofias, do qual está mais próximo o jornalismo que a Bíblia, ao qual uma música na moda diz mais do que um moteto..."

estatística; desta forma, são evidenciados novos nexos sintáticos por mérito do espaço gráfico e formam-se nexos espaço-semânticos, ou, melhor, topológico-sintáticos.

Naturalmente, os precedentes ilustres da poesia concreta e visual hodierna não devem ser esquecidos: de Mallarmé, aos *Galgenlieder* de Morgenstern (1905), aos *paysages animés* de Apollinaire (1914), às "palavras em liberdade" de Marinetti aos poemas "zaum" de Chlebnikov. A diferença, todavia, entre esses precursores e os poetas atuais é considerável. Muita desta nova poesia quer mergulhar naquelas que são as mais vivas manifestações dos nossos tempos. Este é o caso dos "concretistas" de Zurique (como Gomringer), ligados aos pintores da *Konkrete Kunst*, bem como do grupo brasileiro de "Noigandres" (de Campos, Azevedo), dos portugueses (De Melo e Castro, Ramos Rosa, Tavares) etc.

Além disso, interessa-me sublinhar a presença de um vínculo entre essas composições concretas e as composições "tecnológicas" (de Pignotti, Miccini etc.), visuais (de Balestrini, Porta, Giuliani), consistente na urgência percebida por todos esses pesquisadores de se aproximar de um tipo de comunicação que se valha de uma palavra — ou de um conjunto de palavras e imagens — o mais possível imediatas do ponto de vista visual e arraigadas nas expressões mais atuais da linguagem falada e visual contemporânea.

9. Rima, metro e medida

Além das razões de uma sonoridade intrínseca a cada palavra, à qual me referi, existe um outro gênero de sonoridade, constituída pela "rima",[15] presente em muita poesia e até mesmo em algumas

15. A respeito do debatido problema da rima ver também o que diz G. BENN (*op. cit.*, p. 204): "Quem se interessar pela história da rima pode encontrar interessantes notícias sobre ela na obra de CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*. Em Goethe encontrei esta surpreendente anotação: 'Desde quando Klopstok nos livrou da rima...' Hoje em dia, diríamos que os ritmos livres que Klopstok e Hölderlin nos legaram são ainda mais intoleráveis, na mão dos medíocres, do que a própria rima. A rima, em todo caso, é um princípio ordenador e de controle no seio da poesia. O fato de que Verlaine e Rilke se tenham servido a fundo da rima, que — últimos — tenham tentado dar expressão à rima em todo o seu esplendor, parece-me demonstração evidente de que eles ainda conferiram eficácia ao aspecto sagrado da rima. Depois deles, a rima apresentou certo cansaço, um esgotamento; em vão, alguns autores tentaram refrescá-la com a introdução de nomes próprios, de palavras estrangeiras... O autor lírico considerará sempre a rima como um princípio que não lhe é próprio, mas que lhe é fornecido pela língua; será sempre levado a avaliá-lo com suspeita". Parece-me que estas afirmações de Benn sejam no mínimo apropriadas para a atual situação do problema da rima.

prosas (o *Colas Breugnon* de Roland), sobre as quais os estudiosos de todas as línguas fundaram desde sempre seus raciocínios e teorias. Certamente não é minha intenção repetir aqui tais teorias, nem tampouco pretender desmenti-las. Basta mencionar o fato de que muitas delas pecam por uma excessiva fundamentação psicológica, outras por um excessivo preciosismo lingüístico. O problema não é dos mais simples. Basta lembrar algumas particularidades glotológicas, como as conhecidas transformações que quase todos os idiomas sofreram com o passar do tempo e que deslocaram a pronúncia de muitas palavras, a ponto de tornar inexistentes algumas rimas e permitir sua reconstrução apenas através de uma pronúncia artificial (é típico o caso do inglês de Chaucer ou de Pope, comparado com o atual). É um exemplo, este também, que vem sempre a calhar para nos lembrar as inevitáveis e incessantes transformações sofridas pela arte paralelamente a transformações perceptivas[16], sociais, científicas.

Entretanto, o que torna o fenômeno da rima mais interessante é a constatação da sua existência irregular. A que se deve atribuir a presença constante da rima em nossa poesia da alta Idade Média em diante, e a sua ausência na poesia grega ou latina da Antiguidade? Por que razão, em determinado momento, o latim medieval adquiriu a rima que antes ignorava? E por que, por outro lado, o "metro"[17] — no sentido de repartição constante no verso de pés bem

16. Também poderíamos lembrar aqui o que afirma Bachelard a respeito da imagem poética cf. GASTON BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, Paris, 1932; *L'air et les songes*, Paris, 1934 (O ar e os sonhos, Martins Fontes, 1990); *L'eau et les rêves*, Paris, 1942 (A água e os sonhos, Martins Fontes, 1990). Para o venerando filósofo francês, muitas vezes é o som e a palavra que arrastam e carregam consigo a imagem: "le langage est toujours un peu en avant de notre pensée". Freqüentemente, o poema nasce de um som, de um ritmo, de um vocábulo. (O mesmo — como é sabido — haviam afirmado Paul Valéry e T. S. Eliot). Uma palavra, com a sua sonoridade, com o seu ritmo, com a sua estrutura silábica, fônica, etimológica, pode ser capaz de determinar aquela série de imagens que depois constituirão a trama de toda a composição poética.

17. Um importante ensaio relativo à "métrica nova" e a uma justificativa não tradicionalista da prosódia é o de FRANCO FORTINI, *Verso libero e metrica nuova*, "Officina", 12, 1958. Fortini define como "ritmo" a "forma real do fenômeno sonoro", que seja "alternância recorrente em séries temporais de dados perceptíveis entre um ou mais elementos relativamente mais evidentes à percepção e elementos relativamente menos evidentes". Desta maneira, está colocada a distinção entre metro e ritmo, uma vez que "metro é o ritmo que se tornou instituição. Por isso, será diferente a alusividade métrica, segundo as épocas e as situações: "Em uma sociedade (literária) de cânones métricos... rígidos, o poder alusivo de um soneto ou de um ensaio hendecassílabo será... mínimo, isto é, relegado entre os mais simples... elementos da convenção. Para uma avaliação das atuais possibilidades... de alusão métrica, seria necessário tentar estabelecer... qual é a "consciência métrica média" do nosso tempo literário *italiano*". "Em nossa poesia de hoje", continua Fortini, "ocor-

definidos — caiu em desuso exatamente com o surgimento da rima? E, afinal, qual relação podemos admitir entre a presença de um ritmo como o defendido pelo verdadeiro prosodismo das línguas clássicas e o ritmo muito mais frouxo e impreciso da métrica moderna?

Não se deve esquecer que todas essas constantes poéticas (ritmo, metro, rima etc.) provinham, quase certamente, de uma primitiva e ubiqüitária qualidade encantatória do verso, tal como existia em épocas remotas e que, com toda probabilidade, constituía uma das razões e das motivações desta arte (aproximando-a de resto de funções análogas exercidas pela música, pela dança etc.). A poesia como encantamento tinha, portanto, de se submeter antes de mais nada à componente rítmica. Esta qualidade mágica primigênia em que se insere toda dança, da mais primitiva de tribos selvagens da África à mais complexa de sacerdotisas hindus. O valor rítmico-

---

rem... duas posições extremas: alusão métrica integral ou pseudotradicionalismo, e recusa integral dos metros ou pseudo-rítmica 'pura'". Como se vê, a distinção entre métrica e rítmica é muito bem evidenciada; e também o paradoxo da atual aceitação ou rejeição de todo cânone prosódico.

Por outro lado, de acordo com Fortini, vem se evidenciando em nossos dias uma "nova métrica" que resulta da rítmica própria do verso livre. De fato, "se considerarmos em seu conjunto os textos poéticos do nosso tempo, acredito se possa afirmar... que o verso baseia-se num compromisso entre número de sílabas, recorrência de acentos fortes (ou rítmicos) e duração temporal entre um e outro destes", pelo que é lícito afirmar que "o elemento predominante parece ser o temporal, ou seja, o isocronismo entre os acentos fortes". Desta maneira, assiste-se, na métrica atual, a uma tendência a se basear essencialmente na entonação dada pela sintaxe e pela pontuação, em vez de naquela dada pelas figuras métricas (como acontecia, ao contrário, na métrica tradicional). É singularmente interessante, parece-nos, a noção, evidenciada por Fortini, de "espera", provocada por uma série dentro da qual um verso é inserido, pelo que o isocronismo da série de versos gera uma determinada leitura "obrigatória" quanto aos acentos e aos valores métricos. Ver o exemplo dado pelo autor, no qual dois versos, que lidos fora de seu contexto podem ser considerados baseados em três acentos fortes, resultam, ao contrário, no contexto, baseados em quatro acentos: "... e ingenuo amore sensuale / prenatali vizi e quali [e ingênuo amor sensual / pré-natais vícios e quais]..." (Pasolini) que devem ser assim acentuados: è / ingénuo / amòre / sensuàle; pré / natàli / vizi / e quàli. Ao contrário destes outros do mesmo autor, baseados em três acentos fortes: "È nel tempo puramente umano / accoratamente umano che / s'incide il vostro guizzo vano / di animale dolcezza è" [É no tempo puramente humano / tristissimamente humano que / se imprime vosso serpear vão / de animal doçura é]. Por isso, Fortini conclui afirmando: "A consciência da 'liberdade' da métrica tradicional tornou-se a tal ponto tradicional, por sua vez, que formou novas convenções, fundadas em acentos rítmicos. A promoção de um acento tônico a acento rítmico ocorre... como na métrica tradicional, quando se cria uma espera adequada... As novas convenções rítmico-métricas também... perdem, abaixo de certo 'limiar' o seu caráter métrico (ou, digamos, neométrico), tornando a ser meramente rítmicas."

encantatório do verso não se perdeu, nem mesmo em nossos dias. Podemos reencontrá-lo nas mais diversas ocasiões, por exemplo, em certas formas de publicidade que, não por acaso, se valem de uma linguagem cuja eficácia está ligada a uma qualidade metafórica da mesma. Porém, o que é mais interessante observar é a rápida evolução inclusive deste ínfimo e certamente pouco estudado tipo de poética. Hoje, uma boa propaganda emprega com freqüência (como já tivemos a oportunidade de dizer) um gênero de *slogan* que, mesmo sendo "rítmico" e, em certo sentido, "poético", abandonou, por outro lado, o uso demasiado simplista da rima, do hendecassílabo ou do octossílabo, para recorrer a um gênero de "verso livre" muito mais persuasivo e moderno.

10. Teorias métricas e cantilenas

Como observa cuidadosamente Wellek[18], existem três teorias métricas fundamentais: uma métrica acústica fundamentada em pesquisas científicas mais ou menos confiáveis, que considera algumas constantes como o tom, o timbre, o tempo etc; uma teoria "musical" fundada no argumento que o metro é análogo ao ritmo musical; e uma terceira chamada por estes autores de "gráfica", para indicar que são os sinais gráficos das sílabas longas e curtas (das tônicas e das átonas, no caso do inglês) que definem os diversos módulos e esquemas métricos tradicionais.

Por outro lado, sabemos que tais teorias também não combinam com todas as línguas: é demasiado diferente a sonoridade e, também, a metricidade do inglês — suponhamos — em relação à do francês, a do espanhol em relação à do grego moderno e, sobretudo, demasiado diferente a estrutura métrico-sonora de uma língua como o sueco, com a sua curiosa acentuação dupla das palavras, em relação à do italiano com acentuação única. E é sabido que, enquanto a exata subdivisão silábica basta para criar a métrica em

18. Uma análise realmente bastante precisa e detalhada destes problemas encontra-se no volume de RENÉ WELLEK e AUSTIN WARREN, *Theory of Literature*, Nova York, 1942 (trad. ital. *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, Il Mulino, Bolonha, 1956), que tem o único inconveniente, para um leitor italiano, de ser baseado sobretudo em exemplos e citações ingleses. Ver em especial o capítulo XIII: *Eufonia Ritmo e Metro*; e na p. 213: "Em inglês, em que prevalece a rima masculina, as rimas femininas tendem na maioria das vezes a efeitos burlescos... enquanto no latim medieval, em italiano ou polonês, as rimas femininas serão necessárias inclusive nos textos mais sérios. Em inglês, temos o problema das rimas visuais e aquela forma de jogo de palavras que são as rimas dos homônimos."

italiano, em russo ao contrário o metro é muito mais freqüentemente baseado em uma subdivisão que eu chamaria "tônica". Além disso, enquanto em muitas línguas existe uma coincidência entre comprimento silábido e acento, esta coincidência não acontece em outros idiomas e em certas línguas escandinavas chega até a se inverter. Sem recorrer a exemplos de línguas aglutinantes ou extremo-orientais por demais distantes das nossas, gostaria de lembrar que é precisamente a existência de uma "cantilena" (ou seja, de uma linha melódica de entonação fixa) em muitos dos nossos dialetos e, em última análise, em quase todas as línguas européias, que mais diferencia a qualidade poética dessas línguas. Tentem definir em que consiste a "boa pronúncia" de uma língua — aquela pronúncia tão inimitável pelo estrangeiro — e verão que, com muita freqüência, ela reduz-se, não tanto a uma emissão fônica correta de cada letra, mas exatamente à sobreposição dessa peculiaríssima "cantilena" local a uma série de palavras e de sons talvez até inexata[19].

11. Som, significado e timbrismo poético

Acreditar — como alguns ainda fazem — que basta a sonoridade, a musicalidade do verso, para criar a sua qualidade poética, é hoje em dia uma opinião que caiu em desuso, a menos que tal musicalidade seja entendida com limitações extremas. Freqüentemente, de fato, a musicalidade se abriga em textos científicos, técnicos, políticos, onde as suas virtudes sonoras seriam de todo perdidas, se alguém não imaginasse exteriorizá-las inserindo-as em um contexto já por si só "poético". Parece-me bastante incisivo o exemplo que Dewey nos ofereceu, de um boletim meteorológico que resultou particularmente poético, seja pela sonoridade implícita das palavras utilizadas, seja, mais provavelmente, porque termos insólitos, como "isobar", "anticiclone" e semelhantes, sugerem associações de elevado conteúdo poético.

Mas, aquilo que, mais do que qualquer outra coisa, me parece irrefutável é que a musicalidade de uma palavra que consideramos

19. Gosto de citar o que dizem Wellek e Warren sobre as teorias que os "formalistas" russos desenvolveram a este respeito, sobretudo BORIS EIHENBAUM, *Melodika liriceskogo stiha*, 1922; Viktor Zirmunski, *Kompositzi a liritaheski stikhotvorenii*, 1921, e *Teoria Stikha*, 1925: "A unidade fundamental do ritmo não é o pé, mas o verso inteiro, conclusão esta que resulta da teoria geral da Gestalt que justamente os russos fazem sua... Os pés não têm nenhuma existência independente e existem apenas em relação ao verso inteiro... etc.!"

tal em determinada língua assume, se transposta para uma língua diferente, um aspecto de todo oposto, justamente pela falta de nexos associativos entre sons e significado, os únicos que podem de fato dar valor a assimilações do gênero. Se, por exemplo, uma língua predominantemente vocálica, como o italiano ou o espanhol, achar musicais — e, portanto, poéticas — palavras com predominância de vocais e escassez de consoantes, outras línguas predominantemente consonantais, como o alemão, saberão encontrar *a sua* musicalidade inclusive nessas palavras asperamente consonantais que acharíamos extremamente antimusicais.

Não é necessário descer a exemplificações específicas para se dar conta de que mesmo palavras paradigmaticamente doces e persuasivas, como *amor* ou *liubòv*, nos parecerão muito menos "amorosas" se traduzidas para o sueco *alksar* ou o grego *agapò*.

Não existe, portanto, uma musicalidade da palavra que possa ser separada tanto de seu significado, quanto do contexto sonoro-semântico da língua em que é utilizada. Aliás, é exatamente este fato de assumir uma componente sonoro-significante diferente no contexto de uma língua diferente, que persuadiu tantos poetas modernos a utilizar em suas poesias termos tomados de empréstimo a línguas estrangeiras. Eliot, Montale e, sobretudo, Pound; e, entre os poetas mais jovens, Erba, Sanguineti, Dylan Thomas etc, fizeram amplo uso de termos estrangeiros e estranhos a seu próprio idioma. Trata-se de um tipo de marchetaria que pode trazer-nos à mente aquele uso, tantas vezes tentado em pintura, de alternar materiais diversos na mesma tela, ao qual alguns pintores deram um peso considerável (Prampolini chegou inclusive a falar de pintura *polimatérica*) e que chegou a ser consideravelmente valorizado nos últimos anos, quando pintores como Burri, Tapies, Fontana e muitos artistas "pop" se valeram até de objetos heteróclitos ou de fragmentos destes incluídos na pintura.

Então, também no caso da poesia poderemos raciocinar em termos de uma espécie de *colagem literária* ou "poética" que nos leva, de resto, ao tão exaltado uso atual da colagem na música. Mas, admitir que seja suficiente para a fruição poética, prescindindo da compreensão das palavras, a mais ou menos nebulosa imagem despertada pelo som de uma poesia nos levaria a considerar como verossímil que, afinal de contas, a muitos poetas de hoje só importa até certo ponto que o leitor capte a exata intenção das suas frases e dos seus versos.

Certamente Valéry[20] era desta opinião quando afirmava: "Le lecteur jouit d'une très grande liberté quant aux idées, liberté analogue à celle que l'on reconnait à l'auditeur de musique". De uma opinião análoga é o próprio Eliot[21], que, em um ensaio, afirma: "As for the meaning of the poem as a whole, it is not exhausted by any explanation, for the meaning is what the poem means to different sensitive readers", onde se vê que importância é conferida à "sensibilidade" do leitor, a quem é reconhecida uma autonomia com relação ao próprio criador do verso.

12. Inutilidade das distinções entre prosa e poesia

Qual é, afinal, o limite e a fronteira entre o que costumamos considerar "prosa" e a poesia? Ou, melhor, qual a distinção entre a "palavra artística" e a palavra considerada exclusivamente como meio de comunicação e de informação? Como é sabido, a respeito desta nada fácil distinção correm as mais acesas controvérsias estéticas no campo daquelas artes que definimos como "da palavra" (e que, portanto, podem compreender poesia e prosa, teatro e drama, "prosa crítica" e "prosa artística"; enfim, toda obra que utilize como "medium" expressivo a palavra). Podemos dar por separadas as distinções, de idealística memória, entre prosa e poesia, que visavam manter distinta da poesia (muitas vezes, infelizmente, nem um pouco "poética") certo tipo de prosa que, no entanto, era arte

20. PAUL VALÉRY, *Variété*, III, p. 81, e também, *loc. cit.*: "Il ne s'agit point du tout en poésie de transmettre à quelqu'un ce qui se passe d'intelligible dans un autre. Il s'agit de créer dans le premier un état dont l'expression soit... celle qui le lui communique. Quelle que soit l'image ou l'émotion qui se forme dans l'amateur de poèmes, ella vaut et elle suffit si elle produit en lui cette relation réciproque entre la parole-cause, et la parole-effet."

21. Cf. T. S. ELIOT, *The Frontiers of Criticism*, "Sewanee Rev.", outono de 1956. Neste notável ensaio, Eliot corrige numerosas das suas afirmações precedentes e considera com grande lucidez a importância do "New Criticism" americano e a sua atividade crítica pessoal. Por exemplo, afirma: "I have been somewhat bewildered to find... that I am regarded as one of the ancestors of modern criticism... if too old to be a modern critic myself" (p. 529). Também é interessante destacar como Eliot se tenha dado conta do perigo no qual pode incorrer o poeta confiando a notas a "explicação" de sua poesia: "My notes... stimulated the wrong kind of interest among the seekers of sources," p. 534 (a respeito de seu *Waste Land*). Isso demonstra quão freqüentemente os comentários à poesia por críticos ilustres, em vez de esclarecer seu "significado", tornam-no de todo nebuloso, uma vez que, como dissemos, é bastante árduo "traduzir" conceitualmente o significado poético em um escrito em prosa.

da melhor espécie. Poderemos igualmente dá-lo as velhas e hoje caducas distinções entre os diversos "gêneros literários",[22] que tantas preocupações deram aos antigos e que ainda têm uma importância intermitente. E poderemos concluir, só para limpar o campo de equívocos e dissensões em demasia, que uma divisão e uma distinção entre linguagem literária e linguagem "específica" (quer lógica, quer matemática etc.) pode ocorrer, de modo que a "linguagem livre" de Carnap poderá, uma vez mais, reaparecer, contanto que não nos obrigue a ulteriores e minuciosas, além de inúteis, subdivisões.

Com efeito, todos aqueles elementos preceituantes, moralistas, lógicos, didáticos, que Croce negava à poesia "verdadeira" — fosse ela a da própria *Divina Comédia* — e que, de resto, as correntes da "poesia pura", de Poe e Mallarmé, viriam intencionalmente a eliminar, permitiram, até ontem, estabelecer um corte claro entre poesia e prosa tendo como base justamente o princípio de uma qualidade conceitual impossível da linguagem poética[23]. Mas é bom não esquecer que muita grande poesia dos milênios passados muitas vezes também foi provida de tal elemento douto, didático, histórico ou mesmo científico (Lucrécio). Isso prova que apenas em uma época bastante recente verificou-se, tanto no caso da poesia como no da pintura, uma separação em relação ao conteúdo "racional"; ou, melhor, uma objetivação do "medium" lingüístico "palavra" (e repito aqui, para não dar margem a dúvidas, que entendo "linguagem" em sua acepção mais ampla, não apenas de "língua falada", mas de meio expressivo específico de cada arte). A objetivação da palavra, assim como a objetivação da imagem pictórica e da imagem sonora, traz consigo a destruição do nexo relacional e, portanto, de todo "conteudismo" lógico-semântico. Não se deve esquecer também que aquele valor encantatório, além de didático, cultural, além de misteriosófico, que devia existir nos versículos de uma *bhagavadgita*, ou de qualquer uma dessas coleções de versos arcaicos, e que, ainda nos poemas homéricos, nos salmos bíblicos, nos cantos dos

22. A controvérsia em torno dos gêneros literários muitas vzes se reavivou, mesmo em épocas recentes. Ver para uma boa atualização sobre o assunto o ensaio de LUCIANO ANCESCHI, *A debate on "Literary Tipes"*, JAAC, XIV, março 1956.

23. De resto, a admissão de uma "ilogicidade" da poesia já era reconhecida em tempos bastante remotos, pois o próprio Ronsard escreveu: "En l'art de Poésie un art il ne faut pas / Tel qu'ont les Pré-dicants qui suivent pas à pas / Leur sermon sceu par coeur, ou tel qu'il faut en prose / Où toujours l'Orateur suit le fil d'une chose", citado por Julien Benda, *Du poétique*, Trois Collines, Genebra, 1946, onde se discute amplamente a questão da poesia pura, de sua conceitualidade e das relações entre som e significado.

trovadores, correspondia a uma precisa função cultual, além de cultural, está hoje de todo perdida. Assim, a palavra poética deve readquirir um valor encantatório, justamente libertando-se de condicionamentos sintáticos demasiado severos e buscando novos valores, que apenas a objetivação da palavra pode encontrar. No entanto, justamente nestes últimos tempos, parece-nos que reaflora, na poesia (como, de resto, na música e na pintura), uma vontade de precisar os significados do verso, inclusive os significados conceituais, em uma forma menos explícita que outrora, mais subjetiva e pessoal, mas nem por isso menos eficaz; e parece reaflorar, sobretudo, a vontade de abraçar toda uma gama de vocábulos, de locuções, de expressões, que, embora derivando de textos "não-poéticos" (às vezes científicos, jornalísticos ou mesmo publicitários, como vimos) inseridos no *contexto* poético adquirem novas e inéditas virtudes expressivas.

O fato de que uma distinção entre poesia como arte e prosa como "não-arte" está ultrapassada é hoje sabido e aceito. As características que são indispensáveis à poesia não o são à prosa (a qual poderá, ao contrário, dispor de uma gama de argumentos narrativos, históricos, técnicos, de que a poesia pode muito bem abrir mão; ao passo que são vedadas à prosa, ou pelo menos não lhe são próprias, certas funções que a poesia possui). Entretanto, propor uma demarcação clara entre o campo da palavra artística e da palavra a-artística equivaleria a reavivar as controvérsias sobre o caráter artístico da arte aplicada, do artesanato, da estética industrial, que queremos dar por superadas. A componente simbólica, metafórica, translata, que vimos constituir a base de obras plásticas, musicais e cinematográficas, também poderá permitir-nos excluir do campo da arte boa parte do "papel escrito" de que o homem hoje se apascenta. Mas permitir-nos-á também encontrar nos mais díspares recônditos da produção humana — tanto no cartaz publicitário, como na didascália científica, tanto na severidade de uma prosa filosófica, como na ingênua articulação de um diário juvenil — a presença daquele processo formativo que permite controlar o "devir" da palavra e a sua tradução em obra de arte.

VI

CINEMA, FOTOGRAFIA E FICÇÃO

1. Cinema, fotografia e as transformações perceptivas da visão

Talvez o cinema possa ser considerado a pedra de toque da arte moderna. O novo meio expressivo constitui a demonstração de como uma arte "nova", que jamais existira antes e que, além do mais, só se tornou possível graças a um detalhe mecânico, pôde, englobando todas as outras, ser exaltada como a mais típica dos nossos dias, mas, ao mesmo tempo, também pôde ser vilipendiada por alguns como a maior corruptora de todas as formas artísticas que concorrem para a sua constituição[1].

Ambas as posições apresentam um lado de verdade e um de erro; ambas podem ser sucessivamente subscritas ou execradas. Na realidade, para todas as demais formas artísticas até aqui consideradas, o advento da máquina significava apenas um elemento "de perturbação" que veio se acrescentar aos demais e que trazia consigo algumas modificações, muitas vezes profundas, mas por certo não decisivas. (Efetivamente, o fato de que, através das novas manipulações eletrônicas, a música pudesse eliminar a antiga escrita em pentagramas ou a antiga submissão ao cromatismo temperado não significava ainda um tipo de "fruição" verdadeiramente diferente desta arte. O mesmo se pode dizer das artes visuais tradicionais e das artes da palavra: não foram com certeza os móbiles de Calder ou de Tinguely, ou as *curtain walls* de Mies, que transformaram a escultura e a arquitetura mais do que outras exigências não mecanicistas o fizeram.)

1. C. BRANDI, *Carmine*, Vallecchi, Florença, 1947, p. 173: "Em qualquer arte o parentesco com o mundo fenomênico limita-se à substância cognitiva da imagem; a existência física da obra de arte não entra em discussão com a forma. Já no cinema, a premissa de constituir *sempre* uma *reprodução* de algo que tem uma existência física é essencial; de tê-la menosprezado propositalmente, como um acidente da matéria, derivam as confusões com a pintura e com o teatro."

Mas no caso do cinema as coisas corriam de uma maneira diferente. Tinha-se, aqui, uma nova forma expressiva, de todo inédita, jamais imaginável antes como tal e destinada a tornar-se, no decorrer de poucas décadas, o mais popular e freqüentado espetáculo dos nossos tempos, em que entrava em jogo uma forma de apreciação e de usufruto de todo inédita e que se tornou possível apenas pelo fato de ter sido inventado um sistema de rápida reprodução das imagens fotográficas que, através de sua sucessão, davam aquela sensação de movimento, de continuidade e de profundidade capaz de transmitir, de maneira bastante fiel, a verdadeira dinâmica da vida vivida, mais e melhor do que qualquer outra forma artística do passado.

Aqui está, a meu ver, o verdadeiro cerne de boa parte das polêmicas contemporâneas a respeito da arte em geral e das artes figurativas em particular. Com o nascimento do cinema, logo se tornaram inúteis e risíveis as antigas tentativas de "reprodução do real", que também haviam surgido como um dos objetivos mais elevados de um certo gênero de atividade artística.

A primeira responsável por esta reviravolta no campo das "artes figurativas" foi, sem dúvida, a fotografia. Assim, poderemos nos valer justamente da fotografia como um interessante elemento diferencial entre obra "mecânica" e obra espontânea, e como meio para precisar o quociente estético implícito em um artifício técnico.

De fato, a intervenção da máquina torna aleatório, segundo alguns, o "valor" que podemos atribuir a uma obra fotográfica pela presumida impossibilidade do fotógrafo obter aquilo que deseja e por ser, ao contrário, obrigado a aceitar "aquilo que a máquina quer". Gostaria de precisar melhor este ponto. Mesmo no caso do desenho industrial constatamos a presença de formas previstas — mas até certo ponto — pelo desenhista, de formas destinadas a serem tais desde a sua fase de projeto e, além disso, de formas que só podem derivar sua natureza específica do concurso da máquina. No caso da fotografia, temos um duplo destino: o dos muitos fotogramas obtidos mediante a sensibilização direta do papel fotográfico, sem a intervenção da "câmara", ou o das verdadeiras fotografias, obtidas através de procedimentos insólitos e refinamentos técnicos, como a solarização, o transporte de negativo, a inversão...[2]

2. Um interessante ensaio sobre o valor artístico da fotografia em suas relações com a pintura é o de FRANZ ROH, *Ausdruck und Mechanismus*, "Quadrum", III, 1956, onde são analisados os diferentes meios técnicos utilizados pelo fotográfo para alcançar determinado efeito artístico, como a solarização, o fotograma, a fotomontagem etc. Segundo Roh pode-se chegar, assim, à criação de uma *undingliche Fotografie* propriamente dita — uma fotografia "não-coisal" — que, em alguns ca-

Esses "documentos" poderiam obviamente ser enquadrados no conjunto das produções gráficas habituais (lito, serigrafia, offset, fotogravura) e, como tais, poderiam ser considerados dignos do interesse e da avaliação que costumamos atribuir a elas. Mas, no caso mais freqüente, o resultado é arbitrário, devido não à vontade específica do artista, mas a uma razão mecânica e puramente acidental.

E então? Podemos atribuir valor pictórico, plástico, artístico a tais realizações técnicas? Em parte, pelo menos, mesmo não acreditando que se possam considerar obras de arte certas fotografias de ambiente, certos retratos ou paisagens, em que é, sim, surpreendente e meritário o destaque dados às luzes, ao jogo de claro-escuro, às "expressões" dos rostos, mas numa acepção mais técnico-psicológica do que estética. Permanece certamente intocável a importância histórico-social da fotografia como documento narrativo e ilustrativo e como intérprete do costume, do gosto, da moda de uma época. Entretanto, a fotografia também nos demonstra como — ainda que através da intermediação mecânica de um instrumento artificial — é possível tomar conhecimento de dois acontecimentos importantes: a particular transformação perceptiva à qual o homem tende e a ampliação do universo figural de que o homem extrai os seus motivos e os seus materiais visuais. Eis por quê.

Mesmo a fotografia que acreditávamos dever-se a uma mera manipulação mecânica é, ao contrário, fruto da "transferência mecânica" de nossa faculdade perceptiva, se assim posso me expressar. Quem folhear um álbum de família e observar as antigas cópias amareladas das fotografias dos avós, ou antes dos bi e trisavôs, não terá maiores dificuldades em perceber que tais fotografias — não certamente pelo simples fato de estarem amareladas — encerram um preciso componente estilístico. O estilo (ou só o gosto?) da época está presente, não tanto pela disposição das figuras ou pelo corte das roupas, mas por todo um conjunto de circunstâncias

---

sos, pode apresentar pontos de contato com as expressões do tachismo pictórico. Sempre segundo o autor, é interessante observar como se consegue obter através dos "negativos" efeitos bastante semelhantes aos de um "realismo mágico" ("Die Aussenwirklichkeit bleibt bis ins Kleinste erhalten, erscheint aber durch Umkehr ganzlich umgedetet", p. 71). Através da fotomontagem (que encontrou no cubismo a sua primeira revelação), podem-se alcançar duas tendências diferentes: a surreal ("inhaltliche Ueberschneidung hervorrufend") ou abstrata ("nur strukturale Ueberschneidung"). E como, em última análise, através de todas essas possibilidades de desviar e deformar a mera reprodução da realidade à qual a câmara parecia se prestar, pode se afirmar que, hoje, os limites entre arte e fotografia não são mais tão claros como outrora. Cf. também, KARE PAWEK, *Panoptikum oder Wirklichkeit*, Hamburgo, 1965, que contém importantes ensaios a respeito do problema da fotografia, entre os quais de Bense, Farner, Hofmann, Grohmann, Marcuse e Burckhardt.

que vão do enquadramento à "montagem", do corte à exposição da película. Com isso, não quero afirmar que este fato seja suficiente para elevar a fotografia à dignidade artística; entretanto, ele nos faz refletir sobre a possibilidade de que mesmo um dispositivo mecânico pode tornar-se o meio de uma precisa, e quem sabe inconsciente, vontade criadora[3].

Ademais, o fato da fixação de imagens do mundo externo por um meio mecânico, imagens que hoje nos resultam mais ou menos familiares, conforme a distância no tempo em que foram feitas nos lembra uma aguda observação de Francastel[4]: "On ne saurait citer

3. Já existem numerosos exemplos de "artistas-fotógrafos" que deixaram uma marca no campo das artes visuais e cuja obra fotográfica muitas vezes não é separada da obra gráfica ou pictórica. Basta pensar num Man-Ray, num Moholy-Nagy, e, mais recentemente, em Steiner, Schneider, Gyorgy Kepes, Veronesi, Giffordi, Koetman, Van Oos, Bill etc. Ver também os efeitos obtidos, por exemplo, por Frank Horvat com a utilização da teleobjetiva, algumas fotografias "do alto" de Elf Kleist e a série de fotografias de Don Briggs, recentemente publicadas por "Popular Photography", setembro de 1958, com o título *Fotografia ou não*? Trata-se de fotografias obtidas através de hábeis manipulações no desenvolvimento da película, uma vez que, segundo o autor, a criatividade do fotógrafo não é aquela que se evidencia no momento do disparo, mas aquela que consegue manobrar tecnicamente a película já impressionada. (Conceito este que está em aberta oposição com o defendido, por exemplo, por Grignani, segundo o qual a "criatividade" fotográfica consiste em realizar — já no momento do disparo — a imagem desejada, utilizando quando muito um artifício na lente da objetiva ou na preparação de objetos a serem fotografados, como no caso de algumas suas "fotografias abstratas".) As fotografias de Briggs, em contrapartida, valem-se por exemplo, da impressão em papéis de forte contraste de negativos solarizados, ou então da sobreposição de duas ou mais películas solarizadas, ou da separação de valores tonais, obtida utilizando películas para fortes contrastes empregadas com exposições diversas e, depois sobrepostas. Outros efeitos especiais são o efeito de retícula, obtido através do aumento proposital da granulação durante a revelação e o efeito de baixo-relevo, obtido imprimindo contemporaneamente negativo e positivo ligeiramente fora de registro. Não consideramos que tais efeitos, devidos exclusivamente a fatores técnicos, sejam suficientes para tornar artística a fotografia, mas não negamos que seja possível valer-se, também em fotografia, de meios técnicos particularmente refinados para alcançar um preciso fim artístico, como de resto acontece, desde tempos antigos, nos diferentes artifícios utilizados para a técnica da gravura, a água-forte, a meia tinta etc., e mais recentemente para litografia, off-set e serigrafia.

4. PIERRE FRANCASTEL, *Estève*, Éditions Galanis, Paris, 1956, e também (*loc. cit.*): "Il ne fait aucun doute que les produits d'un enregistrement mécanique du mond extérieur ont paru à l'origine aussi paradoxaux qu'une nouvelle peinture". Isso demonstra mais uma vez que o "caráter informativo" da fotografia estava tão ligado a uma *convencionalidade sígnica*, quanto o das demais artes figurativas. O próprio Francastel reconhece isso quando afirma: "Pour satisfaire aux besoins de l'information documentaire, la photographie s'est astrainte à reproduire... des ordonnances analogues à celles que la peinture des générations précédentes avait rendues familières. L'objectif a éliminé systématiquement... toutes les images aberrantes, si prisées de nos jours; il a donné aux hommes l'illusion que le monde était bien comme il est. Devenue ainsi pour un siècle l'auxiliaire de la vision académique, la photographie a nourri tous les réalismes et elle a donné au vulgaire la certitude du caractère absurde... de toute vision exploratrice de sensations neuves".

trop souvent à ce propos un texte étonannt de Léon de Laborde constatant dans son *Rapport* sur la première grande *Exposition Universelle* de 1851, que ses contemporains ne reconnaissaient pas spontanément sur les plaques photographiques les lieux et les êtres qui les entouraient."

O que está na base dessas observações? Com certeza um fato da máxima importância, que corrobora muitas das nossas afirmações, que encontra respaldo em muitas recentes pesquisas e que nos confirma a presença daquelas *optische Schichtungen* sobre as quais Woelfflin já raciocinava...

Aquela transformação da percepção "especializada", que muitas vezes afirmamos ser uma das melhores explicações das transformações em nosso gosto e, sobretudo, das transformações na compreensibilidade da arte, nos é confirmada pelas fotografias e pelo cinema num lapso de tempo particularmente curto (exatamente por causa da rapidez de evolução desses meios mecânicos de expressão), a ponto de nos permitir termos documentos escritos e orais absolutamente comprobatórios, da necessidade de "aprender a ver" e da inequívoca mutabilidade das nossas capacidades fruitivas.

2. *Um novo "universo formal"*

O outro elemento positivo e de interesse dramático a que eu me referia acima é a ampliação e o aprofundamento que nosso "universo formal" alcançou através da técnica fotográfica e cinematográfica. Trata-se, na verdade, da busca de uma visão da natureza que seja global e unitária, que nos permita abraçar afinal os novos horizontes que a ciência procura desvendar e que, sobretudo, consiga despertar uma arte renovada, síntese necessária entre indivíduo e sociedade, entre acaso e cálculo, entre visão do passado e do futuro. Mesmo o profano que observe sem antolhos as novas imagens que o mundo de hoje lhe oferece não pode deixar de ficar impressionado com certas curiosas analogias, com certas afinidades secretas entre as formas do novo universo que a física, a biologia, a histologia, a matemática revelaram e as formas que a arte de vanguarda nos apresenta em muitos dos seus setores.

O tempo foi parado pelo aparelho fotográfico. A fotografia estroboscópica fixou, através da soma de imagens sucessivas, novas estruturas antes apenas supostas; os raios infra-vermelhos, os raios X, tornaram possível fotografar o invisível; o cinema possibilitou tornar mais lento ou acelerado o tempo de qualquer fenômeno e

proporcionar-nos o percurso apreciável de um devir que, de outro modo, seria apenas calculável. E, o que é mais surpreendente, o próprio espaço teve as suas dimensões completamente subvertidas: o extremamente pequeno e o extremamente distante — o microscópico e o telescópico — foram tornados comparáveis, postos na mesma escala de grandezas pelos artifícios técnicos e analogias impressionantes se manifestaram entre as *Gestalten* dos astros e dos núcleos, entre os pêlos dos paquidermes e os cílios dos micróbios.

Em um conhecido e estimulante livro de Gyorgy Kepes[5] somos justamente colocados diante de fotogramas que já se tornaram (para utilizar as palavras de Charles Morris) "símbolos pós-lingüísticos, símbolos cujo significado é apenas em parte determinado pelos símbolos lingüísticos utilizados para descrevê-los, fotografias que não se devem considerar como obras de arte, mas como base para a criação de imagens visuais".

Essas palavras já encerram a chave do nosso discurso e o confirmam: tais fotogramas não devem ser considerados dados artísticos, mas antes elementos novos e inéditos que uma natureza transfigurada nos oferece para enriquecer o nosso patrimônio de engramas visuais.

De fato, temos asas de libélulas, fragmentos de infusórios, de penicílios, hidras, diatomáceas, seções de osso e de tecidos diversos, fragmentos de cristais, estames de flores, bactérias, papilas linguais, formações químicas e microscópicas, serpentinas de refinarias, placas de trânsito, galáxias...

Na verdade, mesmo a pintura moderna não escapa a essas leis que parecem reger apenas a ciência. A história dos estilos é apenas uma lenta sucessão de transmutações formais voltadas para um único princípio que as orienta: a contínua alternância de cosmos e de caos, a contínua passagem de um equilíbrio estático a um equilíbrio dinâmico, a contínua descoberta de uma *Gestalt* que satisfaça as dificuldades perceptivas particulares do homem.

Então será natural perguntar-se: o que, afinal, diferencia as imagens fotográficas de substâncias naturais — ainda que aumentadas, achatadas, solarizadas, estroboscopizadas — das criações abstratas, tachistas, nucleares etc., de tanta pintura contemporânea, que muitas vezes apresenta com aquelas analogias impressionantes? A resposta só pode ser uma: o próprio elemento que distinguia ontem a paisagem real a nós oferecida pela natureza da retratada pela pintura paisagística, aquele elemento que jamais será passível de deter-

5. GYORGY KEPES, *The New Landscape in Art and Science*, Theobald, Chicago, 1956.

minação, nem em termos científicos, nem em termos filosóficos, mas que faz com que só se possa falar de "obra de arte", de criação artística, quando for a intencionalidade do artista que a torne tal, ainda que valendo-se de objetos já oferecidos pelo ambiente (quem sabe, do guidom de uma velha bicicleta, como fez Picasso, ou de objetos "encontrados", como os do *Dadà* ou da *pop-art*, e quem sabe até das imagens macro e microscópicas fixadas pelo aparelho fotográfico). Eis-nos, pois, diante do dilema conclusivo: mesmo os fotogramas (como os reunidos por Kepes em seu volume) são ou podem ser considerados algumas vezes "obras de arte", mas apenas contanto que tenham sido selecionados, cortados, "montados" *ad hoc*. As imagens que nos são oferecidas não são as reproduções brutas de uma "nova paisagem", são as "interpretações" da mesma e, como tais, podem, sem dúvida nenhuma constituir uma nova e ampla "bagagem icônica", da qual podemos nos valer para as nossas futuras imagens a serem reveladas e elevadas ao papel de obras de arte autônomas.

3. Da fotografia ao cinema

Da fotografia imóvel à fotografia móvel, o passo era curto e inevitável. De fato, no espaço de poucas décadas — desde que os primeiros daguerreótipos haviam começado a deliciar a humanidade do século XIX — chegou-se à realização das primeiras películas cinematográficas. Não nos cabe contar a sua história e lembrar seus prodigiosos desenvolvimentos. O que nos interessa é lembrar como, no próprio ato da invenção e da realização do filme enquanto "narrativa" — primeiro muda, depois sonora (*The Jazz Singer*, 1927), depois falada, colorida, estereoscópica... —, vinha-se realizando, quase sem que o público soubesse, aquele meio expressivo que iria corroer, minar, boa parte da razão de ser do teatro, da obra lírica e de todo outro gênero de espetáculo. Um meio que, transferido mais tarde para as telas da televisão, viria até mesmo misturar o "verdadeiro" e o inventado, o documentário e o fictício, o episódio da vida real e o acontecimento abominável, a ponto de tornar possível a consideração distante e objetiva de um elemento essencialmente ativo ou de um elemento esteticamente nulo através de uma idêntica "carga afetiva" e uma análoga indiferença estética.

No presente trabalho, interessa-me apenas colocar brevemente alguns dos assuntos que me parecem fundamentais para um esboço de "estética cinematográfica", prescindindo de qualquer precisão

histórica e crítica a respeito desta arte. Procurarei, assim, investigar até que ponto o cinema pode ser considerado uma arte figurativa, literária ou plástica; quais devem ser considerados os meios expressivos propriamente ditos desta arte; qual é a diferença entre percepção "especializada" fílmica e afílmica; qual a distinção entre realidade e irrealidade na liguagem cinematográfica e, por fim, qual a problemática que intervém na consideração da linguagem particular própria do chamado "filme de arte".

Pelo próprio fato de ser uma arte "nova", é lógico que esta arte tenha suas leis próprias e seus atributos específicos e inéditos. Com efeito, julgo essencial considerar — para o bem, como para o mal — a necessidade de uma *autonomia da linguagem fílmica*, que deve ser claramente distinta da linguagem plástica, figural, literária, musical, mesmo valendo-se de numerosos elementos tomados de empréstimo destas. Se toda arte tem sua eficácia — mágica, apotropéica, religiosa, social —, que transcende o mero dado hedonístico e incide profundamente na própria razão de ser da nossa existência (e que deve ser, aqui, a primeira motivação da "necessidade estética" que permitiu e permite que a arte subsista e perdure através dos séculos e dos milênios, entre as guerras e as pestes, as explosões atômicas e as explosões raciais...) então a eficácia do filme, como arte, está justamente nessa simulação de um episódio da vida que pode, aparentemente, muito bem ser sobreposto à nossa, ainda que dela perigosamente diferente, um episódio que torna aceitável pela "moral corrente" filmes como *Rififi* de Dassin, *Les Diaboliques* de Clouzot ou *I pugni in tasca* de Bellocchio e os recentes filmes ingleses *O colecionador*, *O criado*, que nos fez assistir e participar da irrealidade de um *Miracolo a Milano*, do surrealismo de um *Uomo Ombra*, do sobrenaturalismo de muitos filmes de ficção científica.

Essa característica de simular uma realidade que, com efeito, é no mínimo irreal, é o seu lado positivo e negativo ao mesmo tempo, porque é a arma de que se pode servir um hábil "diretor ético" para manobrar a opinião pública, enquanto também é uma poderosa alavanca que permitirá a introdução de constantes estéticas e éticas capazes de modificar o gosto, o costume, a moda, o estilo de uma época mais do que podem fazê-lo pintura, música e teatro juntos.

Portanto, a tarefa, a função do filme, em sua extrema dilatação de filme de arte, crônica televisiva, filme científico, ficção científica, é imensa e pode oscilar desde os mais elevados picos estéticos até os abismos éticos mais impensáveis.

4. *Autonomia dos meios expressivos cinematográficos*

Se quisermos considerar o cinema como uma arte autônoma — e será necessário fazê-lo por mais reservas se queira colocar à sua dignidade estética —, será importante precisar quais são aqueles elementos, mais típicos desta do que de outras artes, que, aliás, se desenvolveram exatamente em função do advento da nova técnica. Entre eles — estudados, de resto, com extrema precisão pelos maiores tratadistas[6] —, pelo menos alguns são peculiares a esta arte, a saber: o enquadramento (aquela composição particular da imagem fílmica que serve para dar-lhe personalidade e pregnância); a montagem (ou seja, o conjunto coordenado e rítmico dos diversos enquadramentos). Bastará mencionar aqui as muitas subdivisões propostas para os diversos tipos de montagem[7] como a antítese, o paralelismo, a analogia, o sincronismo; e bastará acrescentar que também naqueles que são verdadeiros artifícios técnicos da tomada fotográfica (primeiro plano, plano médio, plano geral, travelling, contracampo, câmera alta, câmera baixa, fusão[8]) podem ser encontradas, de certa maneira, as regras harmônicas e contrapontísticas essenciais que presidem ao nascimento da obra fílmica. Para prosseguir o paralelo com a música, poderemos observar que, do mesmo mo-

6. Remeto aos volumes já famosos de EISENSTEIN, *Tecnica del cinema*, Einaudi, Turim, 1950, SAUDOUL, *Il Cinema*, e de Béla Balázs, Vsevolod Pudovkin, etc; entre os italianos, Luigi Chiarini, Ettore Margadonna, Umberto Barbaro, Mario Verdone, C. L. Ragghianti e, particularmente, ao volume de GUIDO ARISTARCO, *Storia delle teoriche del film*, Einaudi, Turim, 1951, que contém uma ampla bibliografia sobre o assunto.

7. Ou, ainda, segundo a distinção de Eisenstein (cit. por Aristarco): a montagem métrica, rítmica e sonora (*op. cit.*, p. 153).

8. É interessante notar, por exemplo, que a "fusão" — isto é, aquela técnica particular através da qual se efetua o desaparecimento da imagem e o reaparecimento da imagem sucessiva, de forma a obter um verdadeiro "deslizamento no tempo" e no lugar —, de que no passado se fez amplo uso, está agora em nítida decadência. Tanto que vê-la empregada amplamente em alguns filmes recentes soviéticos (como *Quando voam as cegonhas*, *O quadragésimo primeiro*) acrescenta a estes filmes uma característica de "surrealismo", que sem dúvida não estava na intenção do diretor e que deriva unicamente de uma defasagem na "moda" de um determinado artifício técnico. O mesmo fenômeno pode ser observado ao ver a fotografia de uma pessoa vestida com roupas de anos passados e que já não se usam. E, voltando ao cinema, boa parte da comicidade que os velhos filmes de Ridolini, Max Linder, o primeiro Carlitos ainda apresentam, deve-se mais ao elemento insólito e ao "fora de moda" das roupas e das atitudes, do que propriamente à verdadeira *vis comica*, idealizada na época para torná-los divertidos. Uma vez mais, isso nos persuade da rapidez do consumo, do caráter entrópico, do qual o cinema vai ao encontro e que o torna particularmente lábil e rapidamente desgastável.

do que, no caso da música, algumas normas harmônicas vieram a sofrer consideráveis altos e baixos, também no caso do cinema assistiu-se à utilização mais ou menos extensa de alguns desses artifícios técnicos (predominância de primeiros planos, abuso de fusões etc.) que, em certo momento, não podem mais ser considerados apenas como razões mecânicas e extrínsecas, mas sim como verdadeiras peças de uma linguagem expressiva íntima.

5. Importância dos estudos psicológicos aplicados ao cinema

No entanto, mesmo considerando os diversos gêneros de enquadramento, considero que se possa reconhecer como mais típicos desta arte, pelo menos em sua atual fase de evolução, aqueles tipos de enquadramento que se valem de planos de visão quer oblíquos, quer deitados, quer de cima, ou seja, que visem sublinhar uma profundidade espacial na realidade inexistente, obtendo justamente aqueles efeitos de "irrealidade" a que já tive oportunidade de me referir. Considero também típico do cinema aquele tipo de montagem que, através de seqüências particulares, leva à abolição da habitual continuidade espaço-temporal e obtém aquela originalíssima dissociação do elemento temporal e espacial de que apenas esta arte nos deu a verdadeira medida. Basta pensar, de fato, às arritmias nas sucessões, nas elasticidades das diferentes durações, nas repentinas mudanças de lugar e de tempo, às regressões de acontecimentos, tudo isso obtido através da hábil manipulação do material fílmico. Esta *inconsecutio* do tempo cinematográfico foi, de resto, amplamente aproveitada também pela narrativa e pelo teatro mais recentes, sendo, aliás, interessante e oportuno notar a indiscutível influência por ela exercida sobre a literatura e, em especial, sobre o romance. Basta dar uma folheada em alguns romances recentes (Robbe-Grillet, Butor, Beckett) para dar-se conta da rápida assimilação, pelo romance, daquela transposição e constrição temporal, daquelas imagens oníricas, daquele pensamento falado, daquelas bruscas mudanças de tempo e de lugar, a que o cinema nos habitou. Tanto que poderemos afirmar que foi precisamente o cinema que abriu o caminho para um novo sistema expressivo precedentemente ignorado pelas artes da palavra, e que logo se tornou bastante afim delas.

Antes de abandonar este parágrafo, gostaria também de mencionar o fato de que de muitos estudos psicológicos e experimentais levados a cabo a respeito dessa arte resultaram importantes observa-

ções que dizem respeito sobretudo à atitude particular da nossa percepção em relação ao cinema e que não se pode deixar de levar em consideração ao avaliar o alcance artístico deste. Algumas observações — por exemplo, sobre a sucessão e a simultaneidade fílmicas, sobre a ausência de uma profundidade espacial, sobre a reversibilidade do tempo real — e, sobretudo, as análises relativas ao tempo fílmico — onde a importância da aceleração ou do retardamento rítmico equivale a uma verdadeira constante estética — são elementos que, embora de ordinário desprezados, devem ao contrário ser incluídos no estudo dos princípios formativos desta arte.

De fato, estudos minuciosos foram levados a cabo para tentar precisar as relações entre percepção e fruição cinematográfica, e aqui só posso remeter a tais estudos[9]. De qualquer maneira, é importante notar que, através do exame da atitude perceptiva do homem diante da película cinematográfica, foi possível dar-se conta das transformações que ocorrem no homem mediante o que eu poderia definir como "condicionamento fílmico". Não quero, aqui, deter-me sobre o fato de que elementos da experiência devem ou podem entrar em jogo na compreensão da linguagem fílmica (ou seja, se é indispensável uma experiência subjetiva, ou se tal experiência é adquirida mais ou menos instantaneamente ou "herdada"). Todavia, evitarei com todo cuidado pronunciar-me sobre uma matéria tão dúbia como a da preeminência de dados empíricos ou não na capacidade perceptiva e artística. Em todo caso, fica dado como certo que, nos primeiros tempos do cinema, a "leitura" da película por parte de alguns era algo extremamente árduo. Fato que se repete ainda hoje em populações selvagens (e mesmo em populações "civis" que

9. Ver o interessante volume *L'Univers Filmique*, de ÉTIENNE SOURIAU, com textos de Henri Angel, Jean Germain, Henri Lemaitre, François Guillot de Rode, Marie-Thérèse Poncet, J.-J. Rinieri, Anne Souriau Flammarion, Paris, 1953, que contém os resultados de numerosos encontros do Instituto de Filmologia de Paris, presididos por Etienne Souriau. Ver também os números da importante "Revue Internationale de Filmologie", PUF, Paris (dirigida por Gilbert Cohen Seat, secretária de redação B. Zazzo) onde se estudam, entre outras coisas, as diversidades de comportamento dos espectadores devidas à escuridão, à apresentação de imagens num plano com aproximação e afastamento fictícios, questões sobre a acomodação, a percepção do movimento, do tempo, estudo do tempo objetivo da apresentação fílmica, o tempo do universo fílmico e sobre a relação entre duração real do espetáculo, ou da seqüência, e ritmo aparente dos movimentos.

Além disso, no âmbito da psicologia, foram feitas numerosas e interessantes pesquisas que dizem respeito à percepção visual do movimento e às relações entre movimento e profundidade. Ver, por exemplo, CESARE MUSATTI, *Forma e Movimento*, "Atti Reale Ist. Ven. di Lettere, Scienze e Arti", 97, 1937; A. MICHOTTE, *La perception de la causalité*, Louvain 1954; F. METELLI, *Ricerche sperimentali sulla percezione del movimento*, "Rivista di Psicologia", 34, 1940, etc.

não estejam acostumadas com este meio), enquanto ocorre apenas raramente junto a populações urbanas do Ocidente[10].

Mencionei estes fatos porque eles permitem entabular um discurso mais amplo em torno desta arte (e, em geral, em torno das artes visuais) e permitem justificar a opinião de quem pretende identificar a estética do cinema justamente no fato dele submeter-se de modo apenas parcial às exigências da "câmera" e permanecer suficientemente afastado da "realística" do mundo exterior.

O fato de considerar a qualidade não realista do filme como um elemento essencial de seu caráter artístico já havia sido afirmado, de resto, por Rudolf Arnheim[11], a quem se devem alguns dos primeiros e mais importantes ensaios estético-psicológicos dedicados a esta arte. Arnheim afirmava justamente que são algumas características técnicas próprias da linguagem fílmica, por ele chamadas "meios formativos"(como a projeção dos corpos na superfície, a abolição do conteúdo espacial, a limitação do quadro, as deformações perspécticas derivadas do caráter bidimensional e o veloz aumento dos objetos que substitui a verdadeira perspectiva) que tornam este meio expressivo mais especificamente artístico. Era com base nessas observações (feitas ainda na época do cinema mudo), que ele considerava nocivo o advento do cinema sonoro. O mesmo pode-se dizer hoje em dia, quando o sonoro é universalmente aceito, a respeito do filme tridimensional, estereoscópio, que muitos (Holthusen) consideram de modo negativo justamente pelo fato de ele eliminar algumas daquelas características de não-realismo do filme habitual.

Não me surpreenderia, naturalmente, se mesmo o estereofilme, depois do fonofilme e do cromofilme, acabasse sendo aceito e divulgado, sem que com isso se perdesse a qualidade artística do cinema. É certo, entretanto, que alguns artifícios próprios dos primeiríssimos anos heróicos do cinema (como contrastes e analogias de for-

10. Em um ensaio dedicado à estética do filme tridimensional, Gunther Anders também se refere ao perigo de que a busca de uma excessiva interpretação naturalista acabe matando o elemento artístico dessa arte. Aquele tanto de "surrealidade" presente no filme normal acabaria perdido na tela tridimensional, que obriga a uma visão perspéctica de tipo teatral. Segundo uma curiosa teoria do autor, toda obra de arte deve valer-se de sua linguagem específica, que sempre terá a característica de deixar de lado (*auslassen*) alguma coisa: a terceira dimensão na pintura, a cor no desenho, e assim por diante. Daí o erro do filme "volumétrico", que invadiu o espaço entre o espectador e a tela retirando aquela típica "carência" espacial do filme bidimensional, que constituía a sua qualidade estética específica.

11. Cf. R. ARNHEIM, *Film als Kunst*, Berlim 1932, e o capítulo que Aristarco a ele dedica na p. 57 de seu volume.

ma entre objetos, analogias de movimentos, contemporaneidade cronológico-espacial e combinações de planos gerais e primeiros planos) foram, com o passar do tempo, cedendo o passo a uma tendência narrativo-psicológica, em vez de técnico-fotográfica, ou, melhor dizendo, figurativa, como era aquela que caracterizava os primeiros períodos.

Em outras palavras, o caráter figurativo passou para segundo plano diante da narratividade literário-teatral. A utilização, outrora tão freqüente, de fusões, primeiros planos, travellings, cedeu lugar a uma maior preocupação em limitar-se a apresentar da forma mais adequada e legível o acontecimento; e, sobretudo, desapareceu o agudo *assincronismo* devido à rapidez rítmica do mudo, em comparação com a necessária lentidão do falado. Isso justifica — mesmo de acordo com Aristarco — o relativo pessimismo de Arnheim a respeito do valor estético do cinema mais recente.

6. Realidade e irrealidade fílmica

Um elemento bastante significativo que serve para distinguir clara e, ousaria dizer, inexoravelmente o filme do romance (e, em geral, da arte narrativa) é o fato de que o primeiro, como afirma Souriau, se desenvolve sempre "na terceira pessoa". Explico-me: quer o ator (presumido autor da narração e protagonista) anuncie, num preâmbulo, na pessoa, os acontecimentos, quer — como acontece normalmente — o episódio nos seja oferecido desde o início como "visto de fora", quer, ainda, intervenha — como ocorre algumas vezes — um comentário na forma de "voz em off", será todavia sempre o personagem como tal que contemplaremos e tomaremos "for granted". Portanto, será impossível toda aquela vasta bagagem de observações, de comentários, de interpretações acrescentadas pelo autor em seu romance e que permanecem tais sem serem automaticamente transferidas para a "dramatis persona"; e, de resto, faltará — ao contrário do que ocorre no teatro — aquela contínua possibilidade de uma "verificação da realidade" proporcionada pela própria estrutura da obra teatral, onde é sempre evidente e subentendida a qualidade fictícia e emblemática da cena.

Portanto, são curiosos — mas, naturalmente, apenas paradoxais — os filmes em que a própria realidade é vivida por dois personagens de maneira diversa, ou pelo mesmo personagem em duas si-

tuações antiéticas (como no famosíssimo *Sogni perduti* ou em *La Vie en Rose*), em que, para obter o efeito de uma realidade não na terceira pessoa, se é justamente obrigado a repetir duas vezes a mesma cena com características diferentes do ponto de vista da realidade, mas que, de fato, só o são na imaginação do personagem.

Esse mecanismo foi transferido também para o teatro que, desta forma, valeu-se recentemente com freqüência de elementos extraídos do cinema — por exemplo, em *A engrenagem* de Sartre, definida justamente como "roteiro", que foi pensada e escrita como roteiro e que, no palco, acaba adquirindo um caráter de ambigüidade surreal característica do cinema.

Mas, em condições normais (e o "pensamento falado" utilizado na versão cinematográfica de *Strange Interlude* de O'Neill ou até mesmo na *Fossa dei serpenti* é apenas um artifício a mais destinado a nos oferecer o pensamento efetivo do protagonista, mas não o do presumido autor), o personagem será sempre "levado a sério", pois a sua realidade existencial terá sempre o predomínio sobre a hipotética realidade imaginária que o autor pode ter pretendido transmitir a ele. Ou seja, o espectador *deve* acreditar sempre em seus olhos: a irrealidade do filme identifica-se, *ipso facto*, com a realidade do espectador. Com base nessas observações, poder-se-ia tirar uma conclusão simplista, ou seja, que não é possível considerar o cinema da mesma maneira que as demais artes, em que a linguagem artística permanece sempre autônoma. De fato, aquela qualidade de "pregnância" simbólica, própria de toda linguagem artística, no cinema acaba sendo reduzida a um mero fato perceptivo, que se identifica sempre, ou quase sempre, com os dados fenomenológicos oferecidos pela tela. Com efeito, diante de uma pintura, mesmo a mais naturalista, ou lendo um romance, mesmo o mais anedótico, ninguém terá a sensação de estar a sós com a realidade do mundo externo, mas é justamente essa sensação do "estar a sós" existencial que marcará o espectador do filme. Assim, apenas uma análise aguda, um esforço para emancipar seu raciocínio da visão, uma nova meditação sucessiva, permitir-lhe-ão analisar de maneira detalhada as imagens fílmicas que ele "viveu" precedentemente e conseguir perceber sua diferença em relação à "realidade afílmica" (Souriau), enquanto a função e o objetivo efetivos das mesmas parecer-lhe-á, a princípio, tão só recriar diante de seus olhos um trecho de vida vivida da qual ele está bem contente de participar plenamente, sem se-

quer se dar conta de quanto essa "realidade fílmica" de fato se separa da realidade afílmica habitual.[12]

É muito mais fácil deparar-se com este fenômeno no cinema do que no teatro, onde — como disse há pouco — a separação entre o mundo do espectador e o da cena é mais claro, onde a ação, por mais realisticamente apresentada possa ser, é sempre "vista de fora" e não co-vivida.

Portanto, não é através de uma reprodução da realidade extrínseca que o cinema consegue impor-se como arte, mas através de uma "contrafação" da mesma que amarra a si o espectador e lhe impõe aquela sua aparência de realidade bastante distante da realidade da sua existência cotidiana. As recentes tentativas de filmes estereoscópicos, depois dos filmes a cores e falados, nada mais fizeram senão tentar aumentar o realismo desejável e palpável do acontecimento, mas sem dar-se conta de que a peculiaridade da linguagem fílmica consiste, não tanto na absoluta conformidade às situações e aos mecanismos perceptivos do mundo externo, quanto, justamente, naquele tanto de irreal que persiste nesta linguagem. E entendo "irreal" não no sentido de "anti-realista", mas no sentido técnico do "medium" expressivo que essa arte emprega. A validade de obras-primas antigas e recentes (de *Vampiro* a *Ladri di biciclette*, de *Potemkin* a *Quai des Brumes* e a *Ordet*, de *L'Avventura* a *Deserto rosso*) está não em seu maior ou menor realismo em termos de conteúdo, mas na maior ou menor distância da atmosfera em relação a uma realidade *afílmica* e na melhor realização de uma realidade *fílmica*.

7. Função da música no filme

A propósito do que acabamos de dizer no parágrafo anterior, se estudarmos o papel da música no filme, como hoje se nos apresenta, nos daremos conta com certa facilidade de que a função do acompanhamento sonoro representa, no mais das vezes, um sim-

12. Valho-me aqui da expressão *afílmica* inventada por Souriau justamente para distinguir o mundo da tela (fílmico) do mundo externo e, portanto, *afílmico*. Souriau propõe a adoção de alguns termos de "jargão crítico" particularmente aptos a permitir uma análise exata dos fenômenos cinematográficos. Assim, por exemplo: *afilmique, créatoriel, diégèse* (tudo o que pertence à "história narrada" suposta ou proposta pela simulação fílmica em sua inteligibilidade), *écranique* (o que aparece efetivamente na tela), *filmographique* (o que observa na película do ponto de vista técnico), *filmophanique* (cada fato inerente à apresentação do filme que está sendo projetado), *profilmique* (o oposto de *afilmique*) etc.

ples fator atmosférico, anódino e não-especificado, algo que vale para constituir mais ou menos aquela aura sonoro-ruidosa presente no mundo externo. Talvez seja exato afirmar, então, que a música acrescenta um elemento alista, pois poderemos com freqüência observar que a ausência de todo e qualquer acompanhamento em algumas seqüências é muito mais eficaz do que a presença do mesmo; ou seja, que a interrupção da música para dar lugar a uma ação que se desenvolve em perfeito silêncio aumenta a eficácia da ação porque põe a nu aqueles detalhes de "anomalia" que a música tinha precedentemente tornado menos evidentes e mascarados.

Assim, com exceção dos casos onde está destinada a intenções específicas, como em certos "filmes musicais" (de resto, raramente importantes de um ponto de vista artístico), a música tem por objetivo essencial favorecer a verossimilhança da narração fílmica, emprestando-lhe aquela "corposidade", aquela dimensionalidade que a tela não possui. E isso justifica também a conhecida teoria do *assincronismo* cinematográfico, segundo a qual a impossibilidade de fusão e de combinação do tempo musical com o tempo real pode justificar o fato de que a introdução no acontecimento fílmico de uma "duração" musical, tão diferente daquela da realidade cronológica, ajuda a sustentar e a dar valor à duração, ainda que fictícia, própria da ação fílmica[13].

O que dissemos acima também explica a razão pela qual a música para cinema tenha de ser, o mais das vezes, anônima e de pouco destaque, ou seja, tal que não acabe se sobressaindo em relação à ação e atraindo para si a atenção do espectador. Assim, a música deverá ser ouvida, mas não conscientemente percebida, deverá desenrolar-se naquela zona límbica que constitui o pântano estendido entre sensação e percepção e da qual normalmente a arte jamais deveria se valer. Poderíamos até mesmo afirmar que, para melhor alcançar esse objetivo, a música deve ser de qualidade medíocre, destituída de qualidades artísticas absolutas, a fim de ser adequada à sua finalidade. Isso, logicamente, é bastante triste. Como quer que seja, é um dado de fato o de que o cinema se apoderou também do elemento sonoro e dele se utilizou para atrair e entreter o espectador, tornando-o ainda mais submisso não apenas ao elemento visual como ao elemento sonoro, a ponto de não lhe permitir, em condições normais, libertar-se deles por toda a duração da película.

13. E cf. *Reversion du temps fílmique*, in J.-J. RINIERI, *op. cit.*, e, também, a respeito da música no filme: *La dimension sonore*, de GUILLOT DE RODE, *ibid.*, e *La musique et le filme* de JEAN GERMAIN, o qual observa: "Pour la conscience les sons ne sont pas liés... d'une manière stricte aux êtres et aux événements qui les produisent. Nous ne les percevons jamais comme à priori..." (*op. cit.*, p. 132).

8. *Filme realista e filme abstrato*

Sobre o conceito de "realismo" cinematográfico especulou-se demais até, de um ponto de vista publicitário, para que não me pareça oportuno precisar, pelo menos em linhas gerais, o meu pensamento a respeito. De fato, a confusão maior concerne à troca de termos entre "realismo" e "verossimilhança"[14], entre realismo entendido como fator social e realismo entendido como "rendimento que se espera" das seqüências apresentadas. De fato, nada mais antirealista do que o cinema — mesmo nas suas expressões socialmente mais realistas (por exemplo, aquelas que fizeram a fortuna de muitos dos melhores filmes italianos como *Sciuscià, Ladri di bicicletta, Paisà* etc.). O fato de valer-se de tão freqüentes reversões cronológicas, de tão freqüentes "cortes" temporais, de tão repentinos quanto incompreensíveis (para quem não está habituado) saltos topocronológicos, o fato de apresentar de toda "fatia de realidade" apenas um lado muitas vezes emblemático ou mesmo surreal, de constringir a história introduzindo nela uma duração que jamais é a da vida vivida, uma vez que é sempre uma duração mais psicológica do que física, faz com que o cinema nos acostume a acreditar em um gênero de existência entre o onírico e o figural, entre o teatral e o romanesco, que está muito distante do realismo da vida vivida, mas que necessita de uma absoluta *verossimilhança* para ser aceita pelo público.

14. A propósito de realismo cinematográfico, ver antes de mais nada o interessante volume de GALVANO DELLA VOLPE, *Il verosimile filmico*, Edizioni Filmcritica, Roma, 1954, e sobretudo o ensaio do mesmo título e o ensaio sobre *Pudovkin e l'attuale discussione estetica*, onde, entre outras coisas, o autor reconhece entre os problemas positivamente resolvidos pela estética do diretor russo "a capacidade de representação simbólica... reconhecida por Pudovkin também na imagem fílmica; capacidade produzida pelo procedimento técnico-estrutural que é a montagem" (observação, esta, da máxima importância e que coincide com o que observamos mais acima). E, ainda, concluindo o mesmo ensaio: "Os resultados conseguidos no... campo estético do cinema... por Pudovkin assinalam uma nova fase de efetivo progresso na história da pesquisa estética materialista, que teve início com Marx e Engels... Com Pudovkin e Gramsci... nos reaproximamos da obra de arte e da sua dialética e retoma-se e se desenvolve (nos passos do Marx da *Introdução à crítica da economia política* e do Engels das cartas a Minna Kautsky sobre o romance) a análise gnoseológica dos procedimentos técnico-estruturais ou formais da arte... Tem-se, assim, a teoria pudovkiana da montagem, como procedimento estrutural fílmico e do conseguinte simbolismo fílmico" (p. 100 e 101). Neste último sentido o conceito de "realismo" acaba identificando-se com o de uma verrossimilhança fílmica que nos parece justificar a falência do "filme abstrato" justamente pela ausência daquelas características de "translação simbólica" de que a verdadeira linguagem fílmica necessita.

Do filme dito "realista" passamos àquele chamado abstrato", que até hoje obteve um reconhecimento bastante escasso, ao contrário do primeiro. De fato, as tentativas feitas no sentido de criar seqüências fílmicas baseadas exclusivamente em imagens abstratas (no sentido que se dá a este termo em pintura) ou seja, sem se valer de imagens tomadas da realidade, mas servindo-se quer de fotogramas criados minuciosamente com os mais diversos artifícios técnicos, quer de tomadas fotográficas de objetos e de elementos dotados de um interesse plástico e formal particular[15], foram múltiplas (lembraremos aqui as de Richter, de Veronesi, de Pillet, de Vasarely), mas até hoje quase sempre abortadas. Salvo por algum agradável efeito decorativo e ornamental, que encontrou a sua melhor exemplificação em filmes publicitários, e salvo por um interesse puramente "científico" pela problemática da percepção visual de elementos em movimento, este gênero de expressão se demonstrou bastante pobre em termos de sugestão e de eficácia. E o fato de algumas tomadas e algumas seqüências terem conseguido despertar um fugaz interesse em um público de especialistas não é suficiente para corroborar a sua "validade". Daí, creio seja possível deduzir mais uma vez o caráter essencialmente "popular" do cinema, cuja primeira característica é o amplo contato com o público e a possibilidade de uma rápida e imediata comunicação. O filme abstrato, portanto, pelo menos até os nossos dias, deve ser considerado apenas como uma experiência sofisticada e hermética, que tende a transpor para o dinamismo próprio desta arte um elemento visual comparável aos elementos da pintura não-objetiva e uma experiência ainda menos idônea e menos aceita do que foram as tentativas de tornar móvel a escultura levadas a cabo por Calder, Chadwick, Martin ou Munari. De fato, enquanto estes últimos haviam permanecido fiéis ao "meio expressivo" próprio da escultura, satisfazendo-se com torná-lo semi-móvel, o filme abstrato julgou poder obter uma pintura móvel, indo ao encontro da característica essencial desta arte: a de estar destinada a uma lenta e constante fruição estática e não à superposição de imagens que se anulam reciprocamente. Esta também é a razão da pouca oportunidade do filme de arte — como veremos dentro em breve —, isto é, do filme de arte que transponha para a tela fragmentos de obras figurais em rápida e contínua sucessão.

15. Talvez o primeiro filme abstrato tenha sido o de Viking Eggeling, *Diagonal Symphony* (1921) e *Rhytme 21*, em colaboração com Hans Richter.

9. Linguagem fílmica e linguagem plástica no filme de arte

Mesmo considerando um problema como o do filme de arte, é necessário uma distinção prévia entre linguagem fílmica e linguagem figurativa (ou plástica, se se preferir dizer assim). Conquanto o cinema, de fato, além de ao elemento literário, sonoro, teatral etc., esteja em débito essencialmente para com o elemento figurativo, pictórico até, não se pode, por outro lado, desconhecer a existência de um determinado meio expressivo de que somente esta arte é depositária, que apenas ele a condicionou e que, portanto, deve chamar-se linguagem fílmica.

No "filme de arte" (entendido não como filme de valor artístico especial, mas como filme que aproveita e utiliza motivos tomados de empréstimo às artes visuais: pintura, escultura, arquitetura, dança, folclore, etc.), o elemento figurativo muitas vezes ameaça sobrepor-se ao valor fílmico, e este é um dos maiores perigos e erros em que possam incorrer os criadores e os realizadores desses filmes.

Assim, é preciso, a meu ver, distinguir claramente entre *filmes sobre a arte* e *filmes de arte*. Os primeiros (que podem ser identificados com os filmes batizados por Ragghianti "critofilmes"[16]) deverão ser concebidos predominantemente com finalidades didáticas e, como tais, não terão necessidade de buscar nem a eficácia comercial, nem mesmo a verdadeira eficácia fílmica, devendo ser considerados sobretudo como dóceis e, de resto, utilíssimos instrumentos de ensino.

Os segundos, ao contrário, são "documentários com argumento artístico" (é o caso, por exemplo, do filme sobre *Matisse* de Campaux, do filme sobre *Sutherland*, sobre *Léger in America*, sobre *Moore*, sobre as *Comunidades milenárias* ou *As imagens populares sicilianas*, sobre a *Visita a Picasso* de Haesaerts, ou sobre o prestigioso *Picasso* de Clouzot).

Estes últimos filmes, ao contrário dos primeiros, devem responder a certos requisitos comuns a todo documentário projetável como abertura de espetáculo em uma sala pública comum. Portanto,

16. A respeito dos filmes de arte, ver o catálogo geral dos filmes sobre as artes publicado pelas Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1953, *Le Film sur l'art*, bem como os *Atti del II Congresso sul cinema e le arti figurative*, in "Film", II, 5-6, 1956, com ensaios de Gillo Dorfles, A. G. Bragaglia, Valerio Mariani, L. Magagnato, Francis Bolen, Carl Lamb, René Jullian, Paul Haesaerts, Mario Verdone, T. Bowie, que servem para esmiuçar os problemas relativos a esse assunto.

devem ser ágeis, interessantes, de fácil leitura e compreensão e, sobretudo, criados segundo uma linguagem tipicamente muito mais fílmica do que plástica. De fato, é bastante problemático que um público leigo possa acompanhar sem protestos um filme científico sobre a arte (da mesma forma que, de ordinário, não está disposto a acompanhar um filme científico sobre a física ou a medicina), enquanto através do filme de assunto artístico poderão igualmente lhe serem fornecidas utilíssimas noções culturais que, ao mesmo tempo, poderão valer como satisfatório "espetáculo público". Infelizmente, o filme artístico, da forma como costuma ser apresentado, não leva em conta o suficiente as relações proporcionais e de escala da composição da pintura de que foi extraído, apresentando detalhes em excesso, "closes" em excesso, fazendo uso de "truques" fotográficos em excesso, que acabam falseando e, muitas vezes, confundindo a mente não suficientemente preparada do espectador. O próprio fato de fragmentar a unidade da pintura a partir da qual se pretendeu fazer o filme de arte não permite ao espectador ter uma visão unitária da obra. Além disso, muitas vezes deixa de lado aquela proporcionalidade e aquela escala desejadas, que são indispensáveis para a boa fruição da obra. Decompor e projetar em uma sucessão de seqüência as cenas que, em uma pintura — digamos do século XIV ou XV — parecem contemporâneas (ainda que entendidas "cronologicamente" como sucessivas), retira aquela particular atmosfera típica de boa parte da pintura daquela época. O mesmo poderia ser dito a respeito de muitas situações análogas: assim, por exemplo, a desproporcional ampliação de detalhes diminutos, ou a aproximação perspéctica de detalhes distantes obtida através de um *close* que falseia sua relação dimensional.

Todas essas observações valem, naturalmente, sempre que se considere o filme sobre a arte como um filme didático (concebido para fornecer uma melhor análise da obra de arte figurativa). Se, ao contrário, se considera o filme por seu valor artístico específico — ou seja, por seu valor fílmico —, então não será certamente com tais decomposições e recomposições figurais que se poderá obter um bom filme, e sim, muito mais provavelmente, com a mistura e a integração de seqüências de exteriores relativas ao ambiente do artista com as obras de arte do mesmo, justapostas e aproximadas de forma a criar aquela atmosfera fílmica particular própria da natureza em movimento, que é tão típica dessa linguagem específica, mas que está tão distante da linguagem — abstrata e estática — do figurativo pictórico e escultóreo.

10. Cinema e televisão: valor estético ou apenas informativo?

Quando se fala em "realismo cinematográfico" e em "conformidade à realidade do mundo externo", é natural considerar o problema da televisão, ou seja, como se deva avaliar — de um ponto de vista estético, bem entendido — o advento dessa nova forma técnico-expressiva e, sobretudo, *informativa*, que tão rapidamente incidiu sobre os hábitos e sobre o "panorama visual" de boa parte da humanidade de hoje em dia.

Acredito que, com fins estéticos e metodológicos, seja oportuna uma distinção bastante nítida entre espetáculo televisivo e cinematográfico. Eu disse "espetáculo", uma vez que, na realidade, a televisão é, hoje em dia, sobretudo um elemento "espetacular", além de informativo, didático e hedonístico. Por outro lado, enquanto as transmissões televisivas de filmes ou de outros espetáculos teatrais podem ser considerados mais ou menos equivalentes aos originais e, como tais, não nos interessam no presente trabalho, o mesmo não se pode afirmar daquelas transmissões "ao vivo" que reproduzem, ao contrário, situações tiradas da realidade, não preparadas, não elaboradas (como acontece em muitas reportagens esportivas, políticas, de crônica cotidiana) e que constituem, com certeza, a parte mais original e nova deste meio. É justamente neste fato da apresentação imediata, e quase destituída de qualquer "truque", de um acontecimento ocorrido, ou que está acontecendo, e em que a possibilidade de "direção" (de montagem, de encenação, de enquadramento) é tão escassa, que reside o verdadeiro ponto nevrálgico do nosso problema estético.

Muito bem, observei — e acredito que isso corresponda à verdade — que quase sempre, mesmo diante desses "espetáculos" que nada mais são do que vida real fotografada, o espectador é levado a imaginar uma espécie de universo fílmico sobreposto ao real. As lágrimas de quem não passou de ano, as tiradas do protagonista improvisado, a declaração do atleta na chegada, a mímica do juiz de futebol, a eloqüência oratória do homem político etc., serão acohidas da mesma maneira que "trechos fílmicos"; portanto, da mesma maneira que obras artísticas ainda que embrionárias (e, aqui, "artístico" equivale a irreal, fictício, inventado, simbólico), e das quais, além de tudo, prescinde toda verdadeira participação ética, tal como, ao contrário, está presente diante dos acontecimentos da realidade. É fácil vislumbrar o perigo, não apenas ético mas estético, que se oculta sob esta aparentemente inócua transposição de ter-

mos. Com muita freqüência é mais eficaz o ator improvisado, involuntário, inconsciente, do que o ator verdadeiro; muito mais interessante o drama da vida vivida, do que o da vida inventada. Pôde-se constatar isso recentemente na série de transmissões televisivas *Specchio segreto*, organizada por Nanni Loy.

Com efeito, como observa Umberto Eco[17] em seu excelente ensaio, o tempo da televisão quase sempre se identifica com o tempo real, assim como a "realidade" da transmissão ao vivo pode ser apenas parcialmente modificada através de uma montagem elementar feita pelo operador eventual. De fato, enquanto no cinema, "tomada, montagem e projeção" são três fases bem distintas, aqui elas se identificam. No entanto — e esta é uma observação interessante —, dão ao diretor de televisão a possibilidade de desenvolver aquele elemento de *improvisação* que jamais se verifica no filme, tanto que este diretor deverá possuir a mesma capacidade precursora das imagens que permitia a alternância das réplicas na comédia dell'arte, ou em certo teatro de variedades de nossos dias. A diferença, porém, é dada pelo fato de que, nas improvisações musicais ou teatrais, é a vontade do artista que decide — ainda que com escassa lógica e com apressada construção — sobre a réplica, enquanto, no caso da televisão, a vontade é do acaso, que pode criar acontecimentos no mínimo inesperados, que não se enquadram naquela que é a expectativa do diretor de tevê? E isso só faz confirmar uma vez mais que, a esta altura, o fator artístico vai totalmente abaixo, justamente por uma falta de conseqüencialidade, não apenas lógica, mas de invenção.

11. Significados e problemática da ficção científica

O advento do cinema também coincidiu, ou, melhor, permitiu uma maior precisão e uma realização mais eficaz daquele setor narrativo-figural conhecido sob o nome ambíguo de "fantascienza" [ficção científica] (medíocre redução italiana do inglês *science-fiction).*[18]

17. UMBERTO ECO, *L'esperienza televisiva e l'estetica*, "Rivista di Estetica", II, 1957. Eco cita também os artigos de C. L. RAGGHIANTI, *La televisione come fatto artistico*, "Selearte", 13, 1955; e A. PERRINI, *Come si scrive per la televisione*, Turim 1953, e entre os outros: R. MANVELL, *On the Air*, Londres 1953; e C. SIEPMAN, *Radio, Television and Society*, Oxford 1950.

18. A literatura crítica sobre a ficção científica não é muito densa. Gostaria

É bem verdade que Júlio Verne, Stevenson e, depois, Wells e H. H. Ewers anteciparam os tempos, elaborando para os seus leitores narrativas fantasmagóricas recheadas de elementos pseudocientíficos, que criavam uma ambígua atmosfera de pesadelo divertido ou de história alucinante. Mas o cinema soube apoderar-se dessa matéria ainda dúctil e germinante, e soube transpô-la com os seus espetaculares meios técnicos, para figurações tanto mais eficazes quanto mais verossímeis. Os argumentos de semelhantes filmes são quase sempre improváveis, ou mesmo absurdos, mas bastante *verossímeis para serem acompanhados pelo espectador "como se fossem verdadeiros". A velha admoestação de Aristóteles "προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δύνατα ἀπίθανα"* (*Poética*, 1460) ainda é válida: o homem tem necessidade de poder acreditar no impossível, aliás, tem necessidade de que o impossível, o improvável, seja considerável como verossímil. Nisso está a oportunidade de considerar o verossímil como um elemento sempre atual também para a narrativa, o romance, de hoje como de ontem.

Não se tratará, portanto, nestes filmes, de realismo, mas de "verossimilismo", que pode estar muito longe de toda realidade possível. Mas a tarefa e o campo de ação da ficção científica não pára por aqui. De fato, o fenômeno, como eu disse, além das estruturas narrativas do romance, abarca também as estruturas figurativas. Basta pegar nas mãos um gibi para garotos para se deparar com narrativas em quadrinhos onde se vêem enormes mecanismos astrais dominando a cena; homens de planetas remotos — em sua maioria transgalácticos — se atiram sobre o nosso planeta; ou são os humanos que invadem e dominam mundos inacessíveis e cruéis; vestindo macacões sintéticos de cores extremamente vivas e venenosas (violeta, azul-cobalto, verde-vesícula etc.), os heróicos pilotos chegam

---

de lembrar aqui o precioso ensaio de SERGIO SOLMI, *Divagazioni sulla Science-Fiction*, "Nuovi Argomenti", nº 5, 1953, e o de ROBERT PLANK, *Lighter than air, but as heavy as hate*, "Partisan Review", inverno de 1957. Neste último ensaio, o autor nota que: "The reader who wants to understand and enjoy the science-fiction magazine needs a nodding acquaintance with such words as: extrapolation, mutant, entropy, extra-sensory perception, interstellar, escape velocity, etc.", o que demonstra como esta curiosa "roupagem" pseudocientífica passou a integrar o patrimônio "lingüístico", quando não cultural, de uma ampla estratificação humana. Como se no próprio caráter enigmático ou hermético da terminologia científica residisse pelo menos uma parte da eficácia "encantatória" que este gênero — freqüentemente ruim — de arte dos nossos dias reveste. Ver também: BAILEY, *Pilgrims through Space and Time*, Nova York, 1947; P. MOORE, *Science and Fiction*, Londres 1957; e a coleção antológica *Destinazione Universo*, Vallecchi, Florença, 1957.

em Alfa-Arcturus, no planeta Cripto, onde os terríveis Phants, meio homens e meio cabras, guerreiam com os tranqüilos criptosianos. Alimentos à base de pílulas sintéticas, armas atômicas, todas simbólicas, servem para dar um tom mágico e iniciático à narração; isso quando não se trata de contos pseudocientíficos, onde médicos diabólicos experimentam medicamentos hormônicos capazes de fazer agigantar as aranhas e petrificar os seres vivos (*La tarantola*), ou onde estranhas coisas provenientes do espaço criam ultracorpos idênticos aos humanos, mas sem nenhum sentimento e sem nenhum princípio ético (*A invasão dos ultracorpos*). Estas mesmas figurações transferidas e aperfeiçoadas para as telas, com o acréscimo do insistente ruído de músicas eletrônicas, resultam bastante venenosas e alucinantes. Tome-se um filme conhecido como *O planeta proibido* e ver-se-á expressa toda a gama destes recursos: do ser mecânico — robô bonachão e quase humanizado — aos exemplares de flora e fauna imaginária, do mirabolante poder criado por cientistas super-humanos ao pesadelo que se materializa em monstro, suscitado pelo inconsciente freudiano de que o homem pode ser vítima.

Tudo isso acompanhado e relacionado com a eterna história do bem e do mal, da bondade que vence a perfídia, da inteligência que triunfa sobre a estupidez, com o devido e sempre presente molho erótico-sentimental[19].

19. Agrada-nos, a respeito de um conhecido filme de ficção científica, *Il pianeta proibito*, lembrar as seguintes frases retiradas de uma crítica de Alberto Moravia, para "L'Espresso":

"Uma astronave futurista vai em busca, no planeta Altair, distante da Terra algumas centenas de milhões de anos-luz, de uma expedição precedente que não mais deu nenhuma notícia. Uma vez em Altair, os astronautas encontram em uma paisagem rochosa e seca, digna do pincel de Dalí, um Éden em miniatura governado pelo único sobrevivente da expedição, um tal doutor Morbius, indivíduo misterioso e demiúrgico, na melhor tradição dos romances de ficção científica, de Júlio Verne em diante. O doutor Morbius vive em um cômodo chalé eletrônico junto com a filha, graciosa garota sumariamente vestida, e com o robô Robby, construído por ele mesmo, servo mecânico cheio de bom senso e de ótima índole. Naturalmente, os astronautas, recém-chegados neste paraíso interplanetário, "entram no cio", ou seja, um por um cortejam a mimosa senhorita Morbius. O pai se dá conta disso e, então, intervém o fato novo. Com efeito, é preciso saber que este planeta hoje deserto foi, em tempos remotos, habitado por um povo que havia alcançado um elevadíssimo nível de progresso científico. Entre as inúmeras diabruras, este povo havia inventado uma complicadíssima máquina por meio da qual os sonhos do subconsciente se tornavam realidade. Ora, como é sabido, o subconsciente é povoado de monstros. A civilização do planeta foi justamente destruída por estes monstros que os habitantes, depois de havê-los libertado, não souberam mais controlar. O doutor Morbius, justamente irritado com a intromissão e a indiscrição dos astronautas, desencadeia por sua vez, através da máquina, o seu monstro particular que, depois de levar a

Como devemos considerar, de um ponto de vista estético, essas produções, tanto fílmicas como narrativas e figurativas? Certamente como um dos aspectos mais significativos e, também, perigosos da nossa época. Depois de muitos anos de reclusão dentro de cenáculos restritos, a arte — aliando-se desta vez com a ciência, em vez de com a religião — se impôs às massas. Isso é sintomático, a meu ver, de dois fatos: a necessidade de unir a arte a um elemento fantástico super-real, mítico, mágico (que outrora tirava seu vigor de realidades transcendentes efetivas, que hoje recorre aos chamarizes de um simbolismo elementar simplista, mas nem por isso menos eficaz); e a necessidade de restabelecer relações diretas entre a arte e aquele setor que, hoje, interessa mais de perto ao homem moderno, ou seja, o setor da ciência e, sobretudo, da ciência física, atômica, hormonal, psicanalítica, mecânica. Em uma época como a nossa, em que a religião decaiu em quase toda parte daquela que foi a sua antiga razão de ser e perdeu muito da sua função, apenas a ciência conserva — e se atribui em substituição — alguns requisitos que foram outrora da religião (para prová-lo, bastariam obras como as de Huxley, de Orwell, em que, mais do que o valor literário, deve-se louvar a sincera tentativa de obter — misturando arte e ciência, arte e "ficção científica" — um apelo mais intenso e menos efêmero sobre o leitor).

Eis porque a ficção científica interpretou esta urgência particular do homem de "mitificar" a arte, de levá-la para fora da esfera do "real", do eu costumeiro — ou do hermético. O perigo, necessariamente, é que esta arte seja apenas estimuladora de instintos perversos, de fantasias oniróides, de espectros pseudocientíficos, de açucarados apelos à bondade e ao saber. Nesse caso só poderá arrastar

---

devastação ao campo inimigo, acaba se revoltando contra o próprio doutor. Mas, dando-se conta ainda em tempo de estar sob a ameaça da mesma sorte do "apprenti sorcier", o doutor Morbius liberta-se do monstro com um supremo esforço e morre. Os astronautas voltam para casa trazendo consigo em seu disco voador a bela garota e o prestativo robô.

"A ficção científica é matéria mais de psicanálise do que de crítica estética. Nos romances de ficção científica, de fato, podem-se notar as censuras, as transferências e, enfim, as veleidades inconscientes, tanto dos escritores que os compõem como dos povos que os lêem. A ficção científica, nos Estados Unidos, que significado tem? Inúmeros: evasão de um mundo por demais conformista e por demais mecanizado; desejo de liberdade e de aventura; desejo de potência; instintos reprimidos que se exprimem em mitos modernissimos, nos quais encontram-se tais quais os elementos arcaicos das fábulas populares. A ficção científica atesta que os americanos ainda têm a idade em que se criam as fábulas e se acredita nelas. O fato de que estas fábulas não são mais aquelas do ciclo cavaleiresco e medieval, mas sim as da nossa época atômica, garante o caráter genuíno do fenômeno."

ainda mais para baixo o nível médio da arte, rebaixando ainda mais o gosto já decaído do público. Mas se se tentar melhorar o nível destas produções, avaliando as suas componentes literárias, figurativas e fílmicas, talvez possam surgir dessa nova forma, tão vivaz e apetitosa, de "arte popular" — como daquelas, que já consideramos, do desenho industrial e da arquitetura tecnológica —, novos e importantes impulsos formativos.

CONCLUSÃO

Chegando à conclusão deste volume — conclusão bastante aproximativa e provisória —, será natural nos questionarmos: que objetivo tem esse interesse contínuo pelas coisas da arte, por segredos que jamais se revelam, por notícias e noções apenas arbitrárias, se delas não pode derivar, afinal, tipo algum de especificação de caráter mais geral?

Muito bem, acredito que, justamente se levarmos em consideração algumas das observações que viemos fazendo a propósito das diversas artes, poderemos esclarecer pelo menos algumas destas incógnitas. Falamos, por exemplo, de um *assincronismo* musical e fílmico, de um *assintaticismo* literário, de uma *ambigüidade* semântica e figural; vimos que o cinema visa nos introduzir na equívoca dimensão do sonho, onde a nossa personalidade se anula e a nossa consciência se atenua. Algo de análogo pode ser percebido também em muita pintura recente: os movimentos "informais", "op" e "pop" são voltados para uma única meta: o nascimento de uma nova realidade figural que desconhecemos, mas que carregamos em nós; chegar à obra através das etapas, que devemos redescobrir, de um processo metamórfico incessante.

É o gesto, o involuntário e enigmático gesto do pintor ou do escultor mais sensível, mais emotivamente dotado (ainda que nem sempre dotado de "talento" manual), que, vez por outra, consegue descerrar o fulgor de um horizonte novo. E este horizonte pode ter a pacata tranqüilidade, a profundidade noturna do mais puro céu estelar, ou a perturbada exacerbação tumultuosa de uma explosão nuclear. Mas não se pode alcançá-lo plenamente, segundo os princípios já sancionados de uma voluntária ascensão, nem de uma voluntária ascese. Esses horizontes se descerram quando menos esperamos. Por essa razão, os instrumentos da nossa busca são tão pesados e obtusos: justamente porque devemos criar do nada os mecanismos que substituam os ancestrais, brinquedos doravante inú-

teis em nossas mãos de artífices do nosso futuro, que ficaram de novo inexperientes.

Os caminhos podem ser muitos: um deles — cheio de difíceis leis — foi o do dodecafonismo e do abstracionismo, que levou a alguns — poucos — resultados vitais. Outro pode ser o do uso da máquina, também perigoso e pérfido, que já nos deu a música eletrônica e as muitas novas formas criadas pela técnica atual. E um caminho será sempre o da poesia, ainda que recheada de neologismos tecnológicos, cheia de dissonâncias e de assintaticismos.

Deveremos então deduzir daí que só através do desagradável e do disforme nos será dado alcançar uma "nova harmonia"? Talvez não se trate apenas disso. Trata-se, ao contrário — como já disse mais de uma vez —, de alcançar uma nova realidade perceptiva. Não bastam as "pequenas instâncias distorcidas" para nos convencer da falência da perspectiva, não basta um falso ideograma oriental reinventado por um artista europeu para criar uma nova linguagem pictórica. É, ao contrário, uma nova dimensão integrativa, a que nos espera; uma dimensão em que a nossa existência se adapte e se plasme, tornando-se fato artístico. Uma vez que "arte" significa, hoje, algo muito diferente de ontem e de dois mil anos atrás.

É fácil demais o ofuscamento de Lascaux (para fazer-nos crer em uma perenidade das formas artísticas); é por demais sugestivo o exemplo grego ou renascentista (para fazer-nos considerar decadente e dacaída a nossa vida expressiva). A arte de que devemos nos valer, e sem a qual não poderemos evoluir e progredir, deverá ser uma arte integral e integrada, que seja o próprio substrato da vida global do homem.

Superadas as distinções de classe e de posição, de gosto e de moda, uma arte que se identifique com a nossa proprioceptividade e que seja, a todo instante, a projeção de nossa constante e inédita vontade formativa.

Se, além disso, quisermos tentar chegar a uma conclusão provisória sobre os significados e as possíveis tendências em direção aos quais a arte de hoje se encaminha, então, acredito que teremos de partir justamente de algumas observações que nos aconteceu tecer a respeito do cinema e da fotografia, quando mencionamos a impossibilidade, ou pelo menos a dificuldade, para sujeitos não preparados e condicionados, de conseguir ver as cenas representadas; ou seja, de conseguir "visualizar um esquema significante" das imagens percebidas, mas ainda não conceitualizadas. Essa observação episódica pode ser estendida a todas as expressões artísticas do nosso tempo (e de todos os tempos, em geral) e pode nos levar a conclusões extremamente amplas.

Se, indubitavelmente, existiram épocas em que a aceitação da obra de arte era imediata e absoluta, e outras em que era bastante zelosa e generalizada, com certeza este não é o caso no que diz respeito à nossa época. Até mesmo o surgimento, nos dias de hoje, de uma tão luxuriante safra de estudos sobre a linguagem e, em geral, sobre os problemas semânticos, semióticos, estruturalistas, talvez seja signo da "confusão das línguas" hoje reinante. E esta confusão, com toda probabilidade, baseia-se *também* em uma razão de ordem fenomenológica.

Os limites de algumas doutrinas fenomenológicas e estruturalistas recentes talvez estejam em não levarem suficientemente em conta o fator cronopsicológico, a que está ligada a nossa própria capacidade gnoseológica. Aquilo, portanto, que não ocorreu em outras épocas pode ocorrer hoje, e vice-versa.

Por que não admitir que nossas faculdades perceptivas são mais limitadas ou mais solícitas, menos homogêneas ou mais diferenciadas do que outrora? Por que acreditar numa inalterabilidade do quadro global do "mundo exterior", assim como hoje aparece aos nossos olhos — e mesmo do "mundo interior" como proprioceptivamente nos transparece?

Ter de reaprender a ver, a ouvir, a compreender é uma das características desta nossa época. O "significado do significado" não se revela nem com as argumentações lingüísticas de um Richards e de um Ogden, nem com as análises lógicas de um Carnap. Não basta uma fórmula ou um sinal que precise o conceito de implicação ou de disjunção, de equivalência ou de reciprocidade, para que tais conceitos se transformem em operatividade criativa no campo da arte. Por essa razão, deveremos assistir com toda probabilidade, nos próximos anos, depois do ocaso da estética idealista, também ao declínio das estéticas neopositivistas, semióticas e lingüísticas.

Do signo ao símbolo, do símbolo ao objeto que voltou verdadeiramente a ser tal (ou seja, que tornou a ser forma significante e formativa ao mesmo tempo), chegaremos talvez à *forma-processo*, em que o devir perene das formas possa voltar a ser a própria substância desse devir.